Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

Cláudia Regina Rossi Fantini

O Jongo Folclórico de Bias Fortes e as narrativas do patrimônio cultural

Rio de Janeiro
2018

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

Cláudia Regina Rossi Fantini

O Jongo Folclórico de Bias Fortes e as narrativas do patrimônio cultural

Dissertação de mestrado apresentada ao curso de Mestrado Profissional do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional para obtenção do título de Mestre em Preservação do Patrimônio Cultural.

Orientador: M.e Luciano dos Santos Teixeira

Supervisora: M.e Vanilza Jacundino Rodrigues

Rio de Janeiro

2018

O objeto de estudo dessa pesquisa foi definido a partir de uma questão identificada no cotidiano da prática profissional da Superintendência do IPHAN em Minas Gerais.

F216a Fantini, Cláudia Regina Rossi
O Jongo Folclórico de Bias Fortes e as narrativas do patrimônio cultural / Cláudia Regina Rossi Fantini. – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico nacional, 2018.
181 f. : il

Orientador: Luciano dos Santos Teixeira.
Dissertação (Mestrado) – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural, Rio de Janeiro, 2018.

1. jongo. 2. patrimônio cultural. 3. política de patrimônio imaterial. I. Teixeira, Luciado dos Santos. II. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Brasil). III. Título.

CDD 360.060.290

Ao Jongo de Bias Fortes, por permitir que esta pesquisa fosse realizada.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por ter-me dado força nos momentos em que tudo parecia difícil. Aos meus pais, pelo apoio e carinho. À Débora, pela amizade e revisão do texto. À Flávia, pela amizade e por ter disponibilizado seu tempo para o registro fotográfico. Ao Saulo, companheiro de todas as horas, pela paciência, compreensão e amor.

Ao Luciano Teixeira, meu orientador, que, mesmo à distância, contribuiu muito para o desenvolvimento desta pesquisa.

À equipe da Superintendência do IPHAN em Minas Gerais, em especial às pessoas que são da equipe do Setor de Patrimônio Imaterial ou que passaram por ela: Vanilza, minha supervisora, Corina, Beatriz, Rafael, Cristina, Giulia, Marina e Amanda. Obrigada pelo convívio do dia a dia e pelas discussões e aprendizados.

Aos amigos de Belo Horizonte, por compreenderem minhas ausências devido às atividades do mestrado. À Gabi, pelo compartilhamento das incertezas profissionais. Aos amigos do PEP, Adonias, Danilo, Verônica e Gleyci, que, mesmo longe, tornaram-se presentes.

À coordenação do mestrado, pelo apoio ao longo do curso. Aos docentes e demais colegas, pelas discussões e convívio durante as aulas.

À Marcília, por ter viabilizado meus trabalhos de campo no início da pesquisa. À Nivalda e à Zezé, por terem me recebido em Colônia do Paiol. A Mariléia, Donizete, Daniele, Keteny e Laira, por terem me recebido em sua casa, tornando-se verdadeiros amigos. Ao José Airton e à Vânia, por terem disponibilizado seu tempo para me concederem entrevista.

Aos jongueiros de Bias Fortes, em especial a: Seu Renê, Dona Odete, Dona Nilza, Seu Paulo, Maurinha, Cristiane e Iônice, por terem me proporcionado a viabilização desta pesquisa, permitindo a minha entrada em suas vidas, tornando-se verdadeiros amigos.

RESUMO

Esta dissertação apresenta uma investigação sobre o Jongo Folclórico de Bias Fortes, localizado em Minas Gerais. Por meio do levantamento da história, das características e do ritual dessa comunidade, é discutida a relação do jongo com o patrimônio cultural, tendo em vista que o Jongo no Sudeste é reconhecido como patrimônio cultural do Brasil desde 2005. Busca-se problematizar a política de patrimônio imaterial, atentando-se para o registro e a salvaguarda do Jongo no Sudeste. São tomados como procedimentos metodológicos nesta pesquisa: levantamentos bibliográficos sobre a temática e trabalhos de campo junto ao Jongo Folclórico de Bias Fortes, a fim de dar atenção para suas falas e ações em contextos nos quais lhes foi permitido negociar o jongo, seja como prática, seja como patrimônio cultural.

Palavras-chaves: jongo; patrimônio cultural; política de patrimônio imaterial.

ABSTRACT

This dissertation presents an investigation about the Jongo Folclórico de Bias Fortes, located in Minas Gerais, Brazil. Through the gathering of the history, characteristics and ritual of this community, the correlation between the jongo and the cultural heritage is discussed, considering that the Jongo no Sudeste has been recognized as a cultural heritage of Brazil since 2005. The aim was to problematize politics of intangible assets, paying attention to the registration and safeguard of Jongo no Sudeste. The methodological procedures adopted were: a bibliographical gathering on the subject and fieldwork with the Jongo Folclórico de Bias Fortes, in order to give attention to their speeches and actions in contexts in which they were allowed to negotiate jongo, either as a practice, or as cultural heritage.

Keywords: *jongo; cultural heritage; cultural heritage politics.*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO – UM CONVITE PARA ADENTRARMOS O UNIVERSO DO JONGO.....08
CAPÍTULO 1 - O JONGO ENQUANTO TEMA DE PESQUISA.....17
1.1 O jongo e os viajantes 18
1.2 O jongo e o complexo banto.....26
1.3 O jongo e os folcloristas.....30
1.4 O jongo e as pesquisa em diversas áreas do conhecimento.....39
CAPÍTULO 2 – DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL AO PATRIMÔNIO CULTURAL: REGISTRO E SALVAGUARDA DO JONGO NO SUDESTE.....57
2.1 Constituição e transformação da noção de patrimônio cultural no Brasil.....58
2.2 Da noção ampliada: a criação do Registro.....74
2.3 A diversidade entra em cena: relações entre folclore, cultura popular e patrimônio cultural imaterial.....87
2.4 A patrimonialização do jongo: o Jongo no Sudeste.....90
2.4.1 O registro do Jongo no Sudeste.....90
2.4.2 A salvaguarda do Jongo no Sudeste.....100
CAPÍTULO 3 – O JONGO FOLCLÓRICO DE BIAS FORTES.....112
3.1 O surgimento da cidade de Bias Fortes.....113
3.2 O surgimento do Quilombo Colônia do Paiol e o jongo.....116
3.3 O jongo de Bias Fortes: do trabalho nas fazendas à Festa de Nossa Senhora do Rosário no Quilombo Colônia do Paiol.....120
3.3.1 A religiosidade e a magia no Jongo de Bias Fortes.....126
3.3.2 A cura no jongo de Bias Fortes.....138
3.4 O jongo de Bias Fortes e o patrimônio cultural.....147
CONSIDERAÇÕES FINAIS 165
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....172

INTRODUÇÃO - UM CONVITE PARA ADENTRARMOS O UNIVERSO DO JONGO

As pesquisas sobre o patrimônio cultural são importantes para refletirmos, dentre outras questões, sobre as ações de preservação. Tais ações começaram a se institucionalizar no Brasil no ano de 1937, voltadas, sobretudo, ao tombamento dos patrimônios culturais materiais. No que diz respeito às ações para os chamados patrimônios culturais imateriais, estas passam a ser desenvolvidas pelo Estado brasileiro a partir dos anos 2000, com a criação do registro e da salvaguarda, sendo as discussões em torno desse campo extremamente complexas. Nesse sentido, proponho, nesta pesquisa, uma reflexão acerca dos patrimônios culturais imateriais[1].

A investigação proposta foi desenvolvida entre os anos de 2015 e 2017, no âmbito do Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural do Programa de Especialização em Patrimônio (PEP), do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), do qual fui bolsista. Antes de apresentar a pesquisa, contudo, cabe fazer algumas considerações sobre o contexto em que me encontrei.

Foi um contexto privilegiado, marcado pela experiência profissional possibilitada pelo mestrado, estando eu, também enquanto pesquisadora, inserida no cotidiano da instituição, o que me proporcionou acesso irrestrito à documentação produzida, além de contato com os técnicos, gestores e com o público-alvo da política de patrimônio cultural. Ao mesmo tempo, eu também estava participando de um espaço no qual devia atuar junto a esses técnicos, gestores e público-alvo, tornando-se complexo definir o lugar ocupado por mim.

O caráter profissionalizante do mestrado permite uma formação diferenciada. Por um lado, há a atuação profissional, por outro, a reflexão sobre essa atuação, sendo permitido ao pesquisador observar os conflitos políticos existentes, bem como as questões burocráticas e conceituais que são colocadas a todo tempo.

A temática desta pesquisa foi, portanto, construída nesse contexto, sendo o local de atuação o Setor de Patrimônio Imaterial da Superintendência do IPHAN em Minas Gerais (MG). Como a temática estava inserida no universo dos patrimônios culturais

[1] Atualmente, inúmeras reflexões têm sido produzidas orientadas por uma perspectiva integradora do patrimônio cultural. No entanto, as práticas de preservação no Brasil ainda são realizadas, principalmente, a partir de uma divisão entre os patrimônios material e imaterial.

imateriais, após muita conversa a respeito dos limites e possibilidades da política de patrimônio imaterial desencadeadas no dia a dia da instituição[2], interessei-me por pesquisar o jongo[3], a partir de uma observação da técnica Vanilza Jacundino Rodrigues, minha supervisora do mestrado, a respeito de um jongo em Minas Gerais que não possuía tambor, peculiaridade que me chamou a atenção.

O jongo, no geral, é uma prática[4] que envolve canto e dança. As características pelas quais recorrentemente é conhecido são os tambores, os pontos e a sua ocorrência na Região Sudeste do Brasil. Em 2005, o Jongo no Sudeste recebe o título de patrimônio cultural do país pelo IPHAN, sendo inserido nas políticas culturais, sobretudo naquelas ligadas às ações de preservação. A partir daí, o instituto começa a promover ações de salvaguarda para o jongo, de início concentradas no Rio de Janeiro, por meio do Pontão de Cultura do Jongo/Caxambu, organização da Universidade Federal Fluminense (UFF), em parceria com o IPHAN. Posteriormente, cada superintendência do Sudeste passa a executar a salvaguarda do jongo/caxambu no seu estado, em caráter descentralizado.

Após a definição do eixo temático, foram determinados o recorte da pesquisa e seus referenciais teóricos. O recorte foi pensado para ser o Jongo Folclórico de Bias Fortes[5], localizado neste município da Zona da Mata Mineira. Por meio do levantamento qualitativo da história desse jongo, pautado numa microanálise, será

[2] Além de discussões com a minha supervisora, longas conversas e debates foram estabelecidos durante o PEP e até mesmo, anteriormente, quando fui estagiária do Setor, com a também técnica Corina Rodrigues Moreira, Amanda Dabéss, Beatriz Accioly, Cristina Manjate, Giulia Volpini, Marina Vilaça e Rafael Barros, que passaram por lá como consultores, mestrandos ou estagiários.

[3] O jongo, como veremos, possuiu inúmeras denominações (jongo, caxambu, tambor ou tambu). Ao longo desta dissertação, a prática estudada será designada predominantemente como jongo. No entanto, será chamada de caxambu quando se referir a uma comunidade que se autorreconheça como tal. A escolha por utilizar a denominação jongo deve-se ao fato de que a comunidade pesquisada se autorreconhece como jongueira. Além disso, a opção pelo termo "comunidade", e não "grupo", deu-se uma vez que, geralmente, o agrupamento de jongueiros ultrapassa tal prática, constituindo-se também por relações de parentesco e ancestralidade, dentre outras. Nas ciências sociais não existe um consenso a respeito do conceito de comunidade, o qual, nesta dissertação, vai ao encontro da conceituação de Cohen (1985), para quem a comunidade existe por meio de um processo de construção simbólica da semelhança entre os membros e da acentuação da diferença relativa a outras comunidades. O autor ainda afirma que, na comunidade, ao contrário dos mitos que são construídos em torno dela, quase sempre não opera a simplicidade, a homogeneidade interna e o conservacionismo. Assim, o conceito de comunidade leva a uma estrutura intrincada de relações e modos de pertença social diretamente relacionada à consciência individual e coletiva de pertencimento a um agrupamento de pessoas. Por isso, os indivíduos constroem simbolicamente uma comunidade, transformando-a num recurso e num repositório de significados que se referem a sua identidade. (COHEN, 1985).

[4] Ao longo desta dissertação, o jongo vai ser designado, sobretudo, como uma prática. Enquanto tal, entende-se que ele carrega uma dimensão não apenas cultural como também social, econômica, espiritual e política, presentes nos contextos em que está inserido. Em outros momentos, o jongo pode vir designado como uma manifestação cultural, termo utilizado pela política de patrimônio cultural para nominar as práticas reconhecidas, principalmente aquelas ligadas às celebrações e às formas de expressão.

[5] Também poderá ser chamado, nesta dissertação, de jongo de Bias Fortes ou apenas jongo.

discutida a sua relação com o IPHAN, visando refletir acerca do registro e da salvaguarda da política de patrimônio imaterial, bem como o significado do patrimônio cultural para o Jongo Folclórico de Bias Fortes.

A escolha do Jongo Folclórico de Bias Fortes se deu por sua aparente peculiaridade, uma vez que não apresentava tambores, e sim outros instrumentos, como o pandeiro, a sanfona e o cavaquinho, saía em cortejo e portava uma bandeira, parecendo, a princípio, muito diferente do que era considerado jongo para o IPHAN[6] – e também para outros pesquisadores com os quais troquei informações, estudiosos do jongo ou não, que o julgavam muito distinto dos demais jongos/caxambus do Sudeste. A ausência do tambor era intrigante, afinal, fazia-se necessário entender se essa percussão nunca havia existido ou se o seu uso se perdera ao longo do tempo, concorrendo para ações de salvaguarda não apenas no caso de Bias Fortes.

Pesquisar de forma aprofundada uma determinada comunidade jongueira de Minas Gerais poderia contribuir para o desenvolvimento da salvaguarda do jongo/caxambu em território mineiro, onde se apresenta de forma diferenciada das salvaguardas nos outros estados. Tal demanda foi apontada na "Identificação das comunidades e mestres jongueiros da Zona da Mata Mineira", realizada pelo IPHAN de MG em 2009, fazendo-se necessário um conhecimento mais minucioso das realidades particulares de cada comunidade.

Os quatro jongos/caxambus presentes em Minas Gerais são formados por: Caxambu Filhos de Eva, Carangola; Caxambu de Preto Velho, Patrocínio de Muriaé; Caxambu de Recreio, Recreio; e Jongo Folclórico de Bias Fortes, todas as cidades na mesorregião da Zona da Mata Mineira. Antes de adentrarmos na metodologia da pesquisa, cabe fazermos algumas considerações a respeito da situação atual que esses jongos/caxambus se encontram atualmente[7].

O Caxambu Filhos de Eva era bastante representativo, articulado politicamente com outros jongos/caxambus do Rio de Janeiro e de São Paulo, chegando a participar da salvaguarda do jongo num momento em que ela estava inserida no Pontão de Cultura do Jongo/Caxambu. No entanto, no ano de 2013, sua principal liderança, à época chamada

[6] Ressalte-se que a instituição reconhece a heterogeneidade e a dinamicidade das práticas, entretanto, a narrativa de construção do objeto patrimonial Jongo no Sudeste parecia apontar alguns elementos como constitutivos dessa prática com ênfase na posição central ocupada pelo tambor.

[7] Informações coletadas nas Oficinas de Memória e Patrimônio, realizadas nos meses de outubro e novembro de 2015, no âmbito das ações de salvaguarda do jongo/caxambu em Minas Gerais, nas quais atuei como bolsista do mestrado. Na ocasião, tive o primeiro contato com o Jongo Folclórico de Bias Fortes.

de Maria Nossa, aderiu à religião evangélica e deixou de praticar o caxambu. Com isso, o Caxambu Filhos de Eva se encontra, atualmente, desarticulado e sem um espaço ou um terreiro para ser praticado.

O Caxambu de Preto Velho não possui outros praticantes[8], sendo formado praticamente por Seu Geraldo Navalha, idoso de quase 80 anos. Seu Geraldo não chegou a participar do Pontão de Cultura do Jongo/Caxambu, tendo se aproximado das ações de salvaguarda somente a partir de 2009, após a "Identificação das comunidades e mestres jongueiros da Zona da Mata Mineira", realizada pelo IPHAN de MG. Atualmente, ele tenta mobilizar outras pessoas para participarem do seu caxambu.

Por fim, o Caxambu de Recreio também não possui muitos integrantes, sendo sua liderança Cissinha. Participou da salvaguarda do jongo/caxambu quando ela estava inserida no Pontão de Cultura, mas em uma das reuniões ficou decidido que, o Caxambu de Recreio, por não apresentar outros integrantes, não se constituía como uma comunidade caxambuzeira, tornando-se inviável o apoio financeiro para a participação de Cissinha nas reuniões e oficinas.

Portanto, a motivação para um aprofundamento da história do Jongo Folclórico de Bias Fortes era tamanha, uma vez que a realidade dos jongos/caxambus de Minas Gerais parecia necessitar de ações que fomentassem essa prática, fortalecendo sua identidade, bem como promovendo a mobilização e a articulação entre eles.

A investigação sobre o Jongo Folclórico de Bias Fortes foi baseada em uma observação dos comportamentos concretos dos atores sociais, numa perspectiva histórica que conjuga dados documentais à análise dos processos sociais (FELDMAN-BIANCO, 2010). Os dados documentais foram selecionados tendo em vista o Banco de Dados dos Bens Culturais Imateriais Registrados[9] e o processo 01514.002626/2017-80 nominado "Salvaguarda do jongo/caxambu em Minas Gerais", os quais apresentam a maioria dos documentos referentes ao processo de registro e salvaguarda do Jongo no Sudeste. Outros documentos referentes à legislação do patrimônio cultural também foram consultados, como o Decreto-Lei número 25, de 30 de novembro de 1937[10], o

[8] Aqueles que integram as comunidades jongueiras/caxambuzeiras serão denominados, em sua maioria, como praticantes ou integrantes dos jongos/caxambus. Em outros momentos, os jongueiros/caxambuzeiros podem vir denominados como detentores, termo recorrentemente utilizado pela política de patrimônio imaterial. Quando a referência for aos membros do jongo de Bias Fortes, o termo utilizado será participante, uma vez que esta é a forma com que Seu Renê, liderança do Jongo Folclórico de Bias Fortes, se refere aos seus companheiros de prática.

[9] Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/228>. Acesso em: 10 jul. 2017.

[10] Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/Del0025.htm>. Acesso em: 10 jul. 2017.

Decreto 3.551, de 04 de agosto de 2000[11] e a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, de 17 de outubro de 2003[12], da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), para citar alguns.

A análise dos processos sociais, marcada, sobretudo, pelo levantamento da história do Jongo Folclórico de Bias Fortes, baseou-se em uma metodologia etnográfica, tendo sido realizados quatro trabalhos de campo em que foram feitas entrevistas semiestruturadas e observação participante. Foram entrevistadas dez pessoas[13], em sua maioria integrantes do Jongo Folclórico de Bias Fortes. A escolha dessas pessoas deu-se no primeiro encontro com os participantes do jongo de Bias Fortes, ocorrido nos dias 18 e 19 de março de 2016, no qual apresentei a proposta da pesquisa a fim de saber se estavam interessados, se concordavam e se me dariam a autorização para fazê-la. Esse encontro ocorreu no Departamento de Cultura, Esporte, Lazer, Turismo e Meio Ambiente da Prefeitura Municipal de Bias Fortes e contou com o apoio da sua Diretora à época, Marcília Esteves. Na ocasião, os participantes do jongo não só concordaram com a pesquisa como manifestaram interesse de que ela poderia servir para o reconhecimento municipal e estadual[14] do jongo em Bias Fortes, fazendo com que tivessem mais apoio da Prefeitura.

Dessa forma, o levantamento da história do Jongo Folclórico de Bias Fortes e a sua relação com o patrimônio cultural fazia-se fundamental, sendo considerado por seus participantes como algo que daria visibilidade ao jongo na cidade, fortalecendo-o.

Além das entrevistas, duas festas, a de Nossa Senhora do Rosário do Quilombo Colônia do Paiol, realizada de 05 a 09 de outubro de 2016, e a Festa da Liberdade de Bias Fortes ou Encontro de Jongueiros, no dia 14 de maio de 2016, foram etnografadas. A escolha da etnografia da primeira festa deu-se por indicação dos participantes do

[11] Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/d3551.htm>. Acesso em: 10 jul. 2017.

[12]Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/ConvencaoSalvaguarda.pdf>. Acesso em 10 jul. 2017.

[13] Dentre essas pessoas entrevistadas, duas eram moradoras de Bias Fortes e não participantes do jongo: Vânia, filha do Cobrinha, antigo jongueiro, e José Airton, morador antigo da cidade e membro do Conselho Municipal de Patrimônio de Bias Fortes à época da pesquisa. Duas eram do Quilombo Colônia do Paiol: Seu Paulo Marinho e Seu Geraldo. As demais pessoas foram: Seu Renê, chefe do jongo; Dona Odete; Dona Nilza; Seu Paulo; Maurinha e Iônice.

[14] O reconhecimento estadual do jongo se daria por meio do Programa ICMS Patrimônio Cultural do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA). O Programa visa ao "incentivo à preservação do patrimônio cultural do Estado, por meio de repasse dos recursos para os municípios que preservam seu patrimônio e suas referências culturais através de políticas públicas relevantes. O programa estimula as ações de salvaguarda dos bens protegidos pelos municípios por meio do fortalecimento dos setores responsáveis pelo patrimônio das cidades e de seus respectivos conselhos em uma ação conjunta com as comunidades locais" (Informação disponível em: <http://www.iepha.mg.gov.br/index.php/programas-e-acoes/icms-patrimonio-cultural>. Acesso em: 10 jul. 2017).

Jongo Folclórico de Bias Fortes, por considerarem-na a principal dentre as demais de que participam[15]. Já a Festa da Liberdade de Bias Fortes ocorreu ao longo da pesquisa e sua etnografia foi considerada significativa, uma vez que seria uma oportunidade de conhecer outros jongos/caxambus.

Nesta pesquisa, os participantes do Jongo Folclórico de Bias Fortes não foram considerados como "objeto de estudo" nas etnografias, observações e entrevistas, mas como "sujeitos conscientes e politicamente significativos" (CLIFFORD, 2008, p. 43). Dessa forma, a reflexão proposta pautou-se nos modos de autoridades etnográficas dialógica e polifônica (CLIFFORD, 2008). A primeira considera que a construção etnográfica deve ser negociada com os sujeitos. Já a segunda entende a etnografia como um produto colaborativo, ou seja, "as vozes" dos sujeitos pesquisados devem estar presentes, sendo citadas regularmente[16]. Em vista disso, as características e o ritual do Jongo Folclórico de Bias Fortes serão apresentados no texto desta dissertação levando-se em conta, sobretudo, as informações transmitidas pelos seus participantes.

Dada a temática da pesquisa, de seu recorte e da opção por investigar o Jongo Folclórico de Bias Fortes, a dissertação foi dividida em três capítulos. O primeiro destina-se a uma investigação aprofundada daquilo que seria o jongo. Para tanto, foram feitos levantamentos bibliográficos a respeito dessa prática. Considerando-se a metodologia e a estruturação da dissertação, esse capítulo buscou abarcar produções historiográficas, folclóricas e demais pesquisas em áreas diversas, como a antropologia, as ciências sociais, a etnomusicologia, a arquitetura e as artes.

As pesquisas historiográficas que versam sobre a origem do termo jongo, surgido no século XIX com viajantes e autoridades policiais, os quais o denominavam por meio do termo genérico *batuque*, são apresentadas num primeiro momento. Essas produções historiográficas consideram, sobretudo, as relações estabelecidas entre os negros escravizados e os senhores das fazendas cafeeiras e açucareiras do Sudeste brasileiro do século XIX e mostram como os viajantes e autoridades policiais, tendo como ideologia os pressupostos do determinismo social, inferiorizavam as práticas dos

[15] Outras festas, como a de Nossa Senhora das Dores, padroeira de Bias Fortes, realizada no dia 15 de setembro; de Santo Antônio, 13 de junho, em Várzea de Santo Antônio, distrito do município; e de Nossa Senhora Aparecida, 12 de outubro, em Ponte Nova, outro distrito, também foram citadas e apontadas como eventos em que o jongo estaria presente, no entanto, foi informado que, nos últimos anos, o Jongo Folclórico de Bias Fortes não estava sendo mais convidado com tanta frequência para participar deles.

[16] As informações que os jongueiros entrevistados me deram serão citadas por meio do português coloquial. Cabe destacar, que foi questionado aos entrevistados como eles gostariam que essas citações fossem feitas, sendo as respostas orientadas para: "pode escrever da forma que a gente fala mesmo".

negros escravizados, uma vez que não eram consideradas relevantes para a construção de uma sociedade brasileira nos moldes da civilização branca europeia.

Posteriormente, foram retratadas as pesquisas historiográficas que remetem a origem do jongo ao complexo cultural banto, presente na África e trazido pelos negros escravizados ao Brasil, principalmente para a Região Centro-Sul do país.

No primeiro capítulo, também foram abordadas as pesquisas sobre o jongo produzidas pelos folcloristas brasileiros no século XX. Esses estudiosos, opondo-se à ideologia do determinismo racial, consideravam o jongo uma manifestação folclórica em vias de desaparecimento e, devido a isso, tinham como missão catalogá-la, descrevendo o que restava dela, uma vez que constituíam uma contribuição dos negros à formação da nação brasileira. O que estava em jogo para os folcloristas, indo ao encontro do projeto do Estado brasileiro à época, era a intenção de construir uma identidade nacional, na qual a mestiçagem do povo brasileiro seria a marca positiva desse processo.

Por fim, foram analisadas pesquisas de diversas áreas, que surgiram em meados da década de 1980, mas só ganharam fôlego nos anos 2000. Cabe ressaltar que nesta parte do capítulo, foram escolhidos os trabalhos considerados mais relevantes para o que eu pretendia com esta pesquisa. Muitos deles relacionaram o jongo com o patrimônio cultural e alguns não atentaram para o caráter mágico e religioso da prática. Cabe ressaltar que essas pesquisas demostraram como os jongos carregam características decorrentes dos contextos em que estão inseridos, sendo as comunidades jongueiras/caxambuzeiras extremamente diversas.

O objetivo do primeiro capítulo não foi o de esgotar as contribuições sobre a temática do jongo. O intuito foi traçar um panorama que ajudasse a pensar as suas diversas características e rituais diante do tempo, do espaço e dos contextos nos quais eram produzidas, atentando, sobretudo, para as perspectivas e abordagens adotadas.

Como um dos objetivos desta pesquisa foi o de relacionar o jongo com o patrimônio cultural, no segundo capítulo, a constituição e o desenvolvimento desse campo no Brasil foram aprofundados, a fim de demostrar, sobretudo, como e por quais motivos se deu o reconhecimento do Jongo no Sudeste pelo IPHAN.

Para isso, foi apresentada a ampliação da noção de patrimônio, uma vez que a institucionalização do seu campo no Brasil é marcada pela criação, em 1937, do IPHAN, o qual passa a destinar suas ações de preservação somente ao patrimônio material, atuando por meio do tombamento, conjuntura que se transformará apenas nos

anos 2000, com a criação da política de patrimônio imaterial e do registro, instrumento que, como veremos, é destinado ao reconhecimento das manifestações culturais do Brasil.

Além de demostrar como se deu a ampliação da noção de patrimônio, bem como a criação e consolidação da política de patrimônio imaterial, também é dado a conhecer a relação que o termo patrimônio cultural imaterial possui com as noções de folclore e de cultura popular a fim de tentar compreender melhor os motivos da patrimonialização dos bens imateriais.

Será apresentado, também neste segundo capítulo, a patrimonialização do jongo[17], considerando o seu Inventário Nacional de. Referências Culturais (INRC) e o registro. O intuito aqui é o de compreender como se deu esse processo e investigar os significados e os valores atribuídos a essa prática, quando foi transformada em patrimônio cultural. De igual maneira, foi fundamental analisar o processo de salvaguarda do jongo[18], no período compreendido entre os anos de 2006 a 2016, uma vez que as comunidades jongueiras/caxambuzeiras de Minas Gerais foram aí identificadas. Como será demonstrado adiante, num primeiro momento a salvaguarda era centralizada no Rio de Janeiro, mas com o tempo foi descentralizada para as demais superintendências regionais do Sudeste.

O terceiro capítulo destina-se a conhecer, a fundo, as características e o ritual do Jongo Folclórico de Bias Fortes, visando-se a uma tentativa de compreender a sua natureza singular, pelo menos no que diz respeito à narrativa produzida pelo IPHAN quando construiu o objeto patrimonial Jongo no Sudeste.

Essa compreensão da natureza singular do Jongo Folclórico de Bias Fortes, com o aprofundamento das suas características e ritual, serviu também para a reflexão acerca da política de patrimônio imaterial do IPHAN. Por meio dessa microanálise, foram pensados o registro e a salvaguarda, assim como o que é patrimônio para o Jongo

[17] As informações a respeito da patrimonialização do jongo foram coletadas em documentos do IPHAN. Para tratar desse assunto, também considerei relevante entrevistar Letícia Vianna, que foi coordenadora do Projeto Celebrações e Saberes da Cultura Popular, do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), no qual foi executado o INRC do Jongo no Sudeste. Entrei em contato com ela, que, no entanto, não pode me conceder uma entrevista nem responder a perguntas enviadas por *e-mail*, devido à falta de disponibilidade.

[18] Para compreensão da salvaguarda, além dos documentos do IPHAN, também foram entrevistadas Corina Moreira e Vanilza Jacundino, técnicas do Setor de Patrimônio do IPHAN em MG. Ambas optaram pelas citações das suas entrevistas de acordo com a norma culta da língua portuguesa. Outra técnica, que também atuou no processo de salvaguarda do jongo no Rio de Janeiro, Rebecca Guidi, foi contatada, entretanto, não pôde me conceder entrevista nem responder a perguntas enviadas por *e-mail* devido à falta de disponibilidade.

Folclórico de Bias Fortes e como este se relaciona com o IPHAN. Com isso, busquei, não responder, mas tecer algumas considerações a respeito dos limites e das possibilidades da política de patrimônio cultural imaterial do órgão.

Acredito que as reflexões propostas por esta pesquisa contribuirão para as discussões que problematizam a noção de patrimônio cultural e os processos de patrimonialização no campo do patrimônio imaterial. Do mesmo modo, futuras ações de salvaguarda do jongo/caxambu em Minas Gerais também poderão ser beneficiadas com a reflexão aqui produzida. Por fim, espero que o aprofundamento das características e ritual do Jongo Folclórico de Bias Fortes contribua para a Revalidação do Título de Patrimônio Imaterial do Jongo no Sudeste – ação que visa a investigar a atual situação do bem cultural, através do levantamento de informações, da efetividade das ações de salvaguarda e das mudanças nos sentidos e significados atribuídos ao bem –, na medida em que aponta para outras dimensões dessa prática, fundamentais para sua continuidade e permanência ao longo do tempo.

CAPÍTULO 1 - O JONGO ENQUANTO TEMA DE PESQUISA

Neste primeiro capítulo, busco analisar a bibliografia existente sobre o jongo, aqui dividida em quatro partes, que compreendem: 1) produções de natureza historiográfica, que situam a análise do jongo no contexto do século XIX, retratado pelos viajantes; 2) produções historiográficas que relacionam o jongo ao complexo cultural banto; 3) produções dos folcloristas, situadas num contexto peculiar; 4) produções de diferentes áreas, como a antropologia, as ciências sociais, as artes e a arquitetura, que situam o jongo nos contextos contemporâneos e apontam sua relação com o patrimônio cultural.

Inicialmente, apresento as produções historiográficas, em duas perspectivas distintas. A primeira delas versa sobre a origem do termo jongo, surgido no século XIX, com viajantes e autoridades policiais, que o denominavam por meio do termo genérico *batuque*. As descrições dos viajantes estavam ancoradas no determinismo racial, que considerava as práticas dos negros como inferiores. Essa abordagem considera, sobretudo, a relação que se estabelecia entre os negros escravizados e os senhores das fazendas cafeeiras e açucareiras do Sudeste brasileiro do século XIX. A segunda perspectiva remete à origem do jongo ao complexo cultural banto. Segundo seus pesquisadores, o jongo teria chegado ao Brasil pelos africanos escravizados, principalmente na Região Centro-Sul do país.

Também abordarei as pesquisas sobre o jongo produzidas pelos folcloristas brasileiros do século XX. Os folcloristas orientavam suas pesquisas tendo como base um projeto civilizatório nacional que apontava para a construção de um objeto o qual incluía o branco, o índio e o negro como formadores da sociedade brasileira. Opondo-se ao determinismo racial vigente, que orientou o olhar dos viajantes, os folcloristas se voltavam para uma ideologia que enfatizava o aspecto positivo da mestiçagem, como marca da originalidade brasileira. Portanto, para tais estudiosos, o jongo era uma manifestação folclórica em vias de desaparecimento e, devido a isso, tinham como missão catalogá-lo, a fim de descrever o que restava, uma vez que constituía a contribuição dos negros à formação da nação brasileira. Além disso, estavam orientados por uma perspectiva romântica, o que os levava a considerar as manifestações folclóricas como autênticas.

Por fim, analisarei as pesquisas sobre o jongo realizadas em diversas áreas a partir de meados da década de 1980, ganhando fôlego nos anos 2000. Tais pesquisas inserem o jongo nos contextos contemporâneos. O objetivo aqui é mostrar como a temática do jongo está inserida em inúmeros campos, sendo analisada sob muitos pontos de vista, dentre os quais aqueles que o relacionam com o patrimônio cultural.

Cabe ressaltar que as pesquisas apresentadas neste capítulo foram escolhidas levando-se em conta aquelas consideradas mais relevantes e recorrentes na literatura sobre o jongo, tendo em vista a reflexão aqui pretendida.

O objetivo do presente capítulo, no entanto, não é esgotar as contribuições sobre a temática do jongo. O intuito é traçar um panorama que nos ajude a pensar o que poderia ser o jongo, tendo como referência as produções bibliográficas apresentadas, atentando-nos, sobretudo, para as perspectivas adotadas e para os contextos e áreas de pesquisa em que se encontram inseridas.

1.1 O jongo e os viajantes

Na primeira parte deste capítulo faremos uma incursão às pesquisas de natureza historiográfica que abrangem o século XIX, com o objetivo de demonstrar a origem do termo jongo, a qual pode ser analisada a partir da contribuição de duas abordagens, sendo a primeira delas resultado da investigação do contato entre a cultura escravocrata do século XIX, na antiga área cafeeira do Sudeste brasileiro, com os proprietários de terra e senhores de negros escravizados, e a segunda relacionada com os bantos escravizados, que chegaram da região africana Congo-Angola, concentraram-se no Sudeste do Brasil e trabalharam nas lavouras. Ambas as abordagens têm como base o desenvolvimento das lavouras de café e cana-de-açúcar no Vale do Paraíba e na área que compreende o norte do Rio de Janeiro e o sul do Espírito Santo, respectivamente. Neste tópico analisaremos as principais contribuições da primeira abordagem.

A historiografia que retrata as sociabilidades dos negros escravizados no Brasil do século XIX revela a quase inexistência do termo jongo nas suas fontes documentais, existindo apenas algumas poucas referências, datadas do final do período. Isso se deve, sobretudo, ao fato de que nos relatos dos viajantes que estiveram de passagem pelo Brasil, nos códigos de repressão e controle, nas posturas municipais e nos jornais da

Corte prevaleceram o termo *batuque*, para denominar genericamente reuniões de negros, ocorridas nas cidades e nas fazendas.

Se olharmos do ponto de vista de seus praticantes, podemos presumir que esse termo *batuque* congrega uma infinidade de diferenciações e singularidades, em que a prática de jongo certamente se via incluída, mesmo não sendo assim mencionada pelos viajantes e autoridades policiais.

Segundo Penteado Júnior (2010), o trabalho do historiador norte-americano Stanley Stein (1985) suscitou a reflexão de outros trabalhos no âmbito da historiografia que retrataram o jongo no contexto do século XIX no Brasil, sendo este representado como *batuque* ou citado diretamente.

No final da década de 1940, Stein esteve no Brasil objetivando pesquisar a sociedade cafeeira do Vale do Paraíba. Seu interesse, portanto, não era sobre o jongo, sendo este citado apenas em trecho de um capítulo, "Religião e festividades na fazenda", e em algumas poucas menções ao longo do livro. No entanto, Stein recolheu rico material composto por "gravações de cantos de trabalho e jongos escravos, comentários rimados intimamente ligados aos cantos de trabalho, o que completou as observações sobre a comunidade escrava" (STEIN, 1990 apud PACHECO, 2007, p. 17), presente na região de Vassouras, Rio de Janeiro.

Stein mostra como os negros escravizados comunicavam-se em linguagem cifrada para desdenhar de seus superiores, permitindo que as cantorias de palavras tivessem mais de uma interpretação. Mas, para além disso, tal linguagem parecia dar sentido à própria vida nas lavouras de café, onde os negros escravizados:

> trabalhavam a uma distância em que pudessem escutar o canto do outro, e, para ritmar suas enxadas e fazer comentários sobre o mundo limitado em que viviam e trabalhavam – suas próprias fraquezas e as de seus senhores, feitores e capatazes -, o mestre cantor de um grupo iniciava o primeiro 'verso' de um 'desafio', isto é, a frase metafórica ritmada: um jongo, ao passo que seu grupo fazia o coro da segunda linha do verso e então capinava ritmicamente enquanto o mestre cantor do grupo vizinho tentava responder ao desafio apresentado (STEIN, 1990 apud PENTEADO JÚNIOR, 2010, p. 88).

O autor demonstra que as cantorias entoadas nos trabalhos nas fazendas também podiam ocorrer nas festas aos finais de semana. Neste contexto – reservado às noites de sábado e aos dias de santos –, como informam seus interlocutores, essas cantorias eram conhecidas como caxambu e duravam até o amanhecer.

De acordo com Penteado Júnior (2010), o trabalho de Stein é importante ao permitir imaginar o lugar ocupado pelo jongo, no cotidiano do trabalho escravo, e pelo

caxambu, dançado nas noites de festa. O estudo do norte-americano também foi fundamental, pois desencadeou mais pesquisas sobre o jongo no Brasil, principalmente no campo da historiografia. Uma delas, intitulada *Memória do Jongo: As gravações históricas de Stanley J. Stein, Vassouras (2007),* organizada por Silvia Hunold Lara e Gustavo Pacheco, traz importantes contribuições das descrições do jongo realizada por viajantes, autoridades policiais e pelos jornais da Corte, no século XIX. Além disso, traz como destaque um CD com as gravações históricas de Stein – aquelas realizadas em 1940 –, consideradas documentos relevantes por serem únicas e insubstituíveis, uma vez que "apresentam um *corpus* notável e bastante abrangente de um mesmo gênero poético-musical" (PACHECO, 2007, p. 23), ou seja, o jongo.

Ao escutar essas gravações, percebi que o jongo ou esse gênero poético-musical, como assim o denomina Pacheco (2007), podia ser apresentado de diversas maneiras: canto dos pontos com tambores; canto dos pontos com sanfona; canto dos pontos sem instrumento algum. Portanto, essas gravações, consideradas um dos registros mais antigos dos pontos, mostram-nos que, naquela época, possivelmente havia outros instrumentos além do tambor e que os pontos podiam ser proferidos sem acompanhamento instrumental.

Como já mencionado, os viajantes que passaram pelo Brasil no final do século XIX descreveram o jongo referindo-se a ele como *batuque*. Antes de aprofundarmos nas descrições de alguns viajantes e apresentar códigos de repressão e controle, posturas municipais e matérias de jornais da Corte, cabe destacar a ideologia que operava na Europa naquele contexto, com reflexos no Brasil. Tal ideologia está relacionada à discriminação racial e foi historicamente construída, o que fez surgir, no Brasil, o apagamento das práticas dos negros das mais variadas formas. Segundo Haufbauer (2000), a discriminação racial no Brasil está relacionada à criação da ideologia do "branqueamento", ligado a processos de inclusão e exclusão e às relações de poder estabelecidas entre brancos e negros. Essa ideologia é anterior ao século XIX e foi ajustando-se ao longo do tempo na sociedade brasileira.

O autor chama atenção para o fato de que as ideias de "branco" e "negro" surgiram no mundo ocidental antes da criação de um discurso racial. Sendo assim, desde os primórdios das línguas indo-europeias, o branco foi associado ao bem, e o negro, ao mal. Na Idade Média, o critério de inclusão e exclusão era a filiação religiosa, em que as pessoas não cristãs eram denominadas negras. Chegando-se ao início da colonização, todos os povos encontrados pelos europeus eram tratados como negros,

independentemente de etnia. Percebemos, portanto, como a cor da pele não estava, inicialmente, inserida no discurso racial.

Haufbauer (2000) prossegue com sua análise mostrando que no século XVIII as pesquisas europeias buscavam compreender as diferenças entre os seres humanos, apontando que tais diferenças se relacionavam com a geografia e o clima em que viviam, sendo os brancos as pessoas que viviam em climas frios, e os negros aquelas que viviam em climas quentes. Com isso, a ideia de raça que surgia na Europa passava a ter um caráter exclusivamente biológico, com os cientistas começando a se preocupar com os estágios da evolução humana.

No final do século XIX, surge a essencialização da raça, pois a miscigenação não era considerada como algo bom. "O cruzamento entre as 'raças' passou a ser visto como algo indesejável, prejudicial [...]" (HAUFBAUER, 2000, p. 9). Cientistas, viajantes e intelectuais comungavam da crença racialista de que países com acentuada heterogeneidade racial, como o Brasil, estavam fadados a sofrer processos de degeneração. Os pesquisadores europeus acreditavam que as nações mestiças jamais atingiriam a civilização.

É nessa ideologia, portanto, que se inseriam os relatos dos viajantes e as perseguições às práticas dos afro-brasileiros, observadas nos códigos de repressão e controle, nas posturas municipais e nas matérias de jornais da Corte, em que havia uma tentativa racista de generalizar as práticas de pessoas negras, a fim de apagá-las, já que não eram consideradas positivas para o desenvolvimento da "civilização brasileira".

A ideologia europeia de que países miscigenados como o Brasil estavam fadados a sofrer processos de degeneração fez com que os intelectuais brasileiros elaborassem "soluções locais para suas complexas realidades em matéria racial" (MAIO; SANTOS, 2004, p. 64). Dentre tais intelectuais, Silvio Romero foi uma expressão importante desse período, reconhecendo que a cultura brasileira estava em processo de formação, mas sua falta de coesão devia-se a um fato étnico, físico e antropológico em que só poderíamos ver a afirmação de um caráter nacional definido ao final de um longo processo de fusão e seleção racial, na qual o branco triunfaria pela sua superioridade física e intelectual. "Essa fórmula, a 'ideologia do branqueamento', resolvia o impasse que as teorias raciais haviam criado para a identidade nacional, sem negar inteiramente a gravidade dos problemas raciais" (MAIO; SANTOS, 2014, p. 66). Essa perspectiva vigorou até o início do século XX.

No que diz respeito aos relatos de viajantes, Couty, em 1883, refere-se ao jongo *(batuque)* como parte de uma dança curiosa, também embalada pela caninha verde e por outras danças e gingada por *mulatas* vestidas de forma atraente e sempre limpas. Suckow, em 1890, observou o jongo *(batuque)* numa região cafeeira perto de Cataguases, Minas Gerais, no qual os negros batiam os caxambus ou tambores com as palmas das mãos, bebiam cachaça e compunham desafios.

De acordo com Mattos e Abreu (2007), denominar as diversas práticas dos negros escravizados como *batuque* denota o preconceito dos viajantes, os quais não estavam interessados em saber os nomes dados pelos próprios praticantes às suas práticas. "Com olhares estrangeiros, viciados numa ideia de civilização e progresso europeus, descreviam com estranheza e preconceito as danças, a que, entretanto, faziam questão de assistir" (ABREU; MATTOS, 2007, p. 73). Com essa postura, os jongos foram chamados "de 'danças bárbaras', com 'música selvagem e rude', marcadas por 'maneiras selvagens e grotescas'" (STEWART, 1856 *apud* MATTOS; ABREU, 2007, p. 72). Percebemos, portanto, que o termo *batuque* significava, nesse período, uma tentativa de apagamento étnico, por meio de visões externas racistas, que inferiorizavam as práticas negras, homogeneizando-as e considerando-as atrasadas em relação à ideia de civilização branca. Tudo isso marcado pela corrente teórica do determinismo racial.

O apagamento das práticas dos negros pelos viajantes, por meio da ideologia do determinismo racial e consequente generalização do termo *batuque*, vai ao encontro da conclusão de Martins (2016) na sua análise sobre a contribuição da matriz africana na cidade de Campinas. Segundo a autora,

> é o racismo que seleciona o que será preservado, divulgado e mostrado; é ele que define o que será apagado, esquecido e ignorado na cidade; é ele que cria o senso comum para sua permanência por meio de expressões como "a coisa tá preta", "preto de alma branca" e "fazer nas coxas", associadas a situações ruins, mas sem repor o contexto que essas associações ruins foram criadas e para quem. (MARTINS, 2016, p. 260).

Em vista disso, podemos concluir que esse racismo disseminado pelos pesquisadores europeus, e presente na sociedade brasileira até os dias atuais, foi determinante para denominar as práticas dos negros como *batuque*, apagando, esquecendo e ignorando a diversidade inerente a elas.

Ainda com relação aos viajantes, em 1820, Rugendas, desenhista de uma expedição científica, descreveu um *batuque* rural em área próxima à cidade do Rio de Janeiro como tendo "a batida cadenciada das mãos, o movimento expressivo dos corpos, a direção de um figurante, o dançarino no centro de um círculo, onde os outros

repetiam um refrão" (MATTOS; ABREU, 2007, p. 75). Já em 1865, Luiz Agassiz, líder de uma expedição norte-americana, e sua esposa, Elizabeth Cary Agassiz registraram, numa ilha próxima à cidade do Rio de Janeiro, "uma dança em círculo, onde um corifeu abria o canto com uma espécie de *copla*, que todos repetiam em coro, a intervalos regulares" (MATTOS; ABREU, 2007, p. 75). As características retratadas por Rugendas e pelo casal Agassiz surpreendem quanto à semelhança com alguns traços do jongo praticado atualmente. Apesar disso, tais características não abrangem qualquer aspecto religioso na prática dos *batuques*, o que geralmente marca os relatos dos viajantes. No entanto, o mesmo não pode ser afirmado para os apontamentos feitos pela francesa Toussaint-Samson, nos anos de 1868 a 1870.

Samson passou um mês da Fazenda São José, em Piedade, distante três horas a cavalo do Rio de Janeiro, onde presenciou uma festa de batizado do filho do dono da fazenda, que contou com o que chamou de "batuco", ou seja, dança de negros com palmas, cachaça, uma fogueira, dois músicos com tambores diferentes emitindo sons surdos e presença de cantos e palavras. A descrição da francesa também aponta para os aspectos religiosos do "batuco", em que "havia um negro, de grande estatura, antigo rei em seu país, na sua avaliação, que ostentava uma *'baguette'* branca, aparentemente símbolo do comando para todos que ali estavam. A cabeça estava ornada com plumas de todas as cores e as penas com guizos" (MATTOS; ABREU, 2007, p. 76).

Além do aspecto religioso percebido por Samson, o seu relato também permite supor que os *batuques* ou jongos funcionavam como espetáculo para alguns visitantes. Isso se evidencia com as cartas familiares que V.R. Burke e J. R. Staples escreveram quando estiveram no Brasil, em 1822 e 1823, visitando a Fazenda Santana, do Barão do Rio Branco, em Barra do Piraí, também no Rio de Janeiro. Na ocasião, além de visitarem os alojamentos dos escravos, também assistiram a eles dançando e cantando canções sempre em mesmo tom, batendo palmas e tambores.

Não obstante, os *batuques* não se resumiam às festas e às comemorações. Conforme o trabalho da historiadora Camila Agostini (2002, apud MATTOS; ABREU, 2007), que consultou processos criminais do século XIX, envolvendo trabalhadores da região de Vassouras, Rio de Janeiro, é possível presumir que os *batuques* não se destinavam somente a espetáculos para os visitantes. As roças e matas, os terreiros das casas de escravos, o entorno e o interior das senzalas eram lugares destinados à prática do jongo, onde os negros escravizados de diferentes fazendas poderiam se encontrar, repentinamente, para as danças e toques de tambor. Tais encontros se efetivavam uma

vez que os negros escravizados conversavam em tabernas, visitavam outras fazendas e se encontravam na colheita do café, na qual cantavam versos de jongo disfarçados para conseguirem se comunicar. Seguramente, a temática desses encontros voltava-se às críticas aos senhores, às disputas internas, às reverências ao passado, bem como aos ancestrais.

Interessante notar como o trabalho de Agostini (2002) aponta uma outra dimensão do jongo, presente nos processos criminais, que vai de encontro a visão dos viajantes, ao apresentar os outros contextos em que a prática estava inserida, dentre os quais destaco o do trabalho na roça. Tais contextos não podiam ser descritos pelos viajantes, ou seja, estes não podiam oficializar as suas descrições sobre situações em que o jongo também estava inserido, uma vez que só presenciavam as festas em que o caxambu acontecia, convidados pelos senhores das fazendas.

Os processos criminais analisados por Agostini (2002) aludem às práticas dos negros da região, sendo um deles referente a um festejo denominado caxambu, divertimento para os escravos da fazenda, e o outro, a um desafio de palavras empreendido entre escravos durante o trabalho nas lavouras. No primeiro processo, uma briga na senzala teria levado a óbito um escravo, o que, na interpretação da historiadora, teria ocorrido por conta da continuação do *caxambu*, encerrado às 10 horas da noite daquele dia. Os escravos teriam seguido com a disputa de versos no interior da senzala, depois de serem trancados pelo feitor. O segundo processo aponta a morte de um escravo através de uma pancada na cabeça com o cabo de uma foice, resultado de uma disputa marcada por ofensas de palavras que foi retrucada pelo ofendido com a ferramenta. Para Agostini, essa troca de ofensas através das palavras proferidas pelos escravos, poderia ser considerada algo como os desafios entoados pela prática do jongo no trabalho nas lavouras e roças. No entanto, Penteado Júnior (2010) ressalta que em nenhum desses dois processos a palavra jongo é citada, sendo, para o autor, a conclusão da historiadora fruto de interpretação.

Mesmo assim, o esforço de Agostini (2002) e de Mattos e Abreu (2007) oferece-nos uma visão significativa da existência e da importância dos cantos e danças no cotidiano dos negros escravizados e de seus descendentes nas fazendas da Região Centro-Sul brasileira, independentemente de o termo jongo estar presente ou não. O jongo era praticado tanto nos dias de festa como no trabalho na roça.

Ainda no final do século XIX, podemos encontrar algumas citações diretas ao jongo. Alguns intelectuais brasileiros que trabalhavam para a fundação de uma base

linguística e cultural para a nação brasileira mencionam explicitamente o termo. O jurista Antônio Joaquim de Macedo Soares, em 1889, publica seu dicionário, no qual o jongo é definido como sinônimo de *batuque*, acompanhado dos exemplos que o identificam como "dança africana que trazia muitos incômodos aos vizinhos" e "comemoração de ex-escravos que dançavam alegres jongos em regozijo pelo aniversário da Abolição" (MACEDO SOARES, 1954 *apud* MATTOS; ABREU, 2007, p. 80).

Uma outra fonte escrita, também datada de finais do século XIX, é uma nota do *Jornal do Commercio*, de 08 de abril de 1884, que registrou reclamações contra uma reunião de negros permeada de cantos e danças, denominada jongo e identificada como dança africana, que incomodou os vizinhos pelos confrontos provocados. Essa importante nota do periódico mostra a presença do jongo na vida urbana da Corte carioca, o que evidencia a existência dele para além das áreas rurais, como já exposto nos relatos dos viajantes, de Stein e de Agostini. Essa fonte também deixa evidente a perseguição sofrida pelos *batuques*, nos quais o jongo estava contido. Sendo assim, percebemos como essa perseguição, legitimada pelos códigos de postura e repressão, também serviu para o apagamento étnico por meio de ações racistas, que inferiorizavam as práticas negras, considerando-as atrasadas e, portanto, passíveis de combate. Perseguição essa que parece ser legitimada pela ideologia do "branqueamento", descrita anteriormente. Como as práticas dos negros eram consideradas bárbaras, haviam de ser combatidas.

Como vimos, os relatos dos viajantes e as descrições das autoridades policiais e dos jornais da Corte evidenciam como o determinismo racial vigente na Europa no século XIX e disseminado no Brasil pela ideologia do "branqueamento" relegou o jongo ao *batuque*, escondendo sua heterogeneidade e religiosidade e inferiorizando sua prática. Além disso, os trabalhos historiográficos apresentados também demonstraram como as práticas negras, nas quais o jongo estava incluído, sofreram forte perseguição no Brasil. Esses fatos estavam inseridos num contexto no qual havia uma tentativa de apagamento étnico que era interessante ao projeto de construção de uma civilização pautada na forma de vida do branco europeu.

Por fim, cabe ressaltar as contribuições de Stein, que além de suscitar pesquisas historiográficas sobre o jongo, revelou os contextos em que era praticado. Diferentemente dos viajantes, Stein e Agostini, que analisou processos criminais,

mostraram que o jongo era praticado para além dos contextos de festa, sendo também praticado no trabalho. De igual maneira, matérias dos jornais da Corte também apontaram a presença do jongo em outro contexto, que era o da cidade, indo além das contribuições de Stein e Agostini de sua prática apenas em áreas rurais.

Com o intuito de irmos além das contribuições dessa historiografia sobre o tema, analisaremos agora a abordagem que descreve o jongo como marcadamente ligado aos aspectos do complexo cultural banto. Cabe ressaltar que, neste capítulo, faremos isso de forma geral, sem discutir as referências banto contidas no toque dos tambores, nos pontos, na dança e na magia, muito recorrentemente encontradas nos jongos estudados pelos folcloristas e nas pesquisas de diversas áreas, o que será tratado mais adiante.

1.2 O jongo e o complexo cultural banto

A segunda abordagem presente na historiografia que abrange o século XIX é aquela que relaciona o jongo com os negros bantos escravizados, que chegaram da região africana Congo-Angola, concentraram-se no Sudeste do Brasil e trabalharam nas lavouras.

A maioria dos folcloristas de meados do século XX, bem como pesquisadores de diversas áreas que estudaram o jongo, afirmam ser a prática pertencente ao complexo cultural banto, aquele mantido pelos negros escravizados trazidos da África Central ao Brasil, particularmente, à Região Centro-Sul do país. Estudos do início do século XIX, evidenciaram que o complexo cultural banto é formado por uma extensão de famílias linguísticas dos vários povos da África Central, no qual o termo banto significa em sua maioria ‘homens’ ou ‘povo’ (SLENES, 2000 apud PENTEADO JÚNIOR, 2010).

Essa ligação da África Central com o Centro-Sul do Brasil é reforçada pelo historiador Jaime Rodrigues (2000), que analisa dados numéricos sobre o tráfico de escravos para o país e confirma a relação comercial privilegiada entre Angola e o Rio de Janeiro, no período da segunda metade do século XVIII à primeira do XIX. Do mesmo modo, Mary Karasch (2000) argumenta que todo o Centro-Oeste africano, onde hoje está Angola, originou a maior porcentagem de escravos que vieram para o Rio de Janeiro (SLENES, 2000 apud PENTEADO JÚNIOR, 2010).

Mas para além das pesquisas de Rodrigues e Karasch, que apontam estimativas numéricas, hoje também temos, segundo Slenes (2007), maior conhecimento da história da África Central ocidental e oriental, denotando não somente a ligação linguística dos povos que as habitaram mas também suas relações sociais e visões de mundo.

Como é sabido, os cativos trazidos da África Central ocidental e oriental desembarcaram, principalmente, no centro do Brasil. Slenes (2007) aponta que para o historiador Jan Vansina, a África Central ocidental, compreendida entre o Gabão e o norte da Namíbia e entre o Atlântico e os Grandes Lagos, é uma única área cultural, ou seja, sua ligação não se dá somente pela herança linguística banto, mas também pela mesma visão de universo e de ideologia política, o que incluiria a significação de status, papéis, símbolos, valores e autoridades legítimas. De igual maneira, Slenes (2007) também cita o estudo do antropólogo John Janzen, que demonstra

> que muitas sociedades da África Central ocidental e oriental têm pressupostos cosmológicos semelhantes no que diz respeito à etiologia da doença e do infortúnio, e tendem a procurar a "terapia" (para restaurar a "saúde" ou obter a "fruição") em "cultos (ou 'tambores') de aflição", que ressaltam a música e a dança como meios para a cura (Janzen, 2000 apud Slenes, 2007, p. 12)

Portanto, vemos que a escravidão na Região Centro-Sul brasileira foi predominantemente banto, segundo esses autores, e contou com a herança de aspectos sociais e culturais que ultrapassaram as origens linguísticas dos povos da África Central, na qual as suas partes, ocidental e oriental, podem ser consideradas regiões aparentadas. Slenes (2007) chega a mencionar que apesar de em 1810 ter havido mistura das etnias na migração dos negros para o Brasil, manteve-se predominância banto.

A acentuada presença banto no Brasil central fez com que os negros percebessem semelhanças entre si, percepção essa que teve início nas viagens do interior do continente africano para a costa, prosseguiu na travessia para a América e desenvolveu-se na Região Central do país. Muito provavelmente esses negros conseguiam se comunicar e forjaram aqui uma identidade africana "que poderia incluir lembranças da terra natal, da experiência nos portos de escravos em África, da travessia pelo Atlântico e da própria experiência como escravos nas terras em que haviam aportado" (PENTEADO JÚNIOR, 2010).

Desse processo é que surgiram diversas práticas – entre elas, o jongo –, as quais delimitavam as fronteiras étnicas nas senzalas, nos terreiros das fazendas e nas ruas das cidades, ao mesmo tempo em que construíam, revisavam e transformavam as

referências culturais trazidas da diáspora, servindo, sobretudo, para marcar contrastes étnicos, garantindo assim, a sobrevivência.

Partindo desse pressuposto, Slenes (2007) propõe uma etimologia para a palavra jongo:

> O kikongo *nsóngi* quer dizer "ponta, aguilhão, algo pontudo"; *nzongo* significa "tiro de fuzil, carga de pólvora para fuzil"; melhor ainda, a expressão *nzongomyannua* remete a "tiro/ combate com a boca, disputa, imitação de um tiro de fuzil com a boca". Essas palavras ressoam com o umbundu *songo*, "ponta de flecha, bala", e *ondakausongo*, "a palavra é uma flecha/ bala"; relembram em kimbundu *songo*, significando "pontada", e a frase adjetival *songosese*, "difamatório"; até são similares a *di-songa* e *bisongololwá*, respectivamente "flecha" e "palavras acervas, provocativas", em lubakatanga, a língua dos luba, falada no longínquo interior". (...) Na verdade, essas semelhanças refletem a ampla dispersão na África bantu de quatro raízes inter-relacionadas significando, respectivamente, 1) e 2) "ponta", 3) "apontar (fazer a ponta de)" e 4) "incitar". (SLENES, 2007, p. 138-139).

O autor argumenta a favor dessa etimologia, marcada pelas raízes "ponta", "apontar" e "incitar", alegando que os desafios das palavras, apesar das variações nas práticas de jongo, são sempre proferidos pelos participantes.

Dias (2014) também indica a relação do jongo com o complexo cultural banto. Para tanto, o autor apresenta uma tentativa de

> identificar possíveis conexões entre o ondjangoovimbundo, conselho comunal masculino que centraliza a vivência sociocultural nas aldeias do oeste angolano, e a tradição cultural afro-brasileira do jongo/caxambu, tradição de música-dança-poesia praticada no Sudeste do Brasil, tendo em vista o processo de transferência massiva de populações entre essas duas regiões ocorrido durante o tráfico escravo, sobretudo no século XIX (DIAS, 2014, p. 332)

Dias (2014) propõe sua análise baseando-se na tentativa de Nei Lopes (2003) de se buscar uma etimologia para o termo jongo, associada a uma possível matriz étnica. Segundo Dias (2014), Lopes construiu uma hipótese de que o jongo seria uma dança possivelmente originada da região de Benguela, em Angola. Seu nome originava-se, provavelmente, do umbundoondjongo, nome de uma dança dos Ovimbundos, grupo situado no oeste de Angola, que fala a língua umbundo e que, no regime de escravidão do Brasil, teria sido um dos povos banto que se concentraram majoritariamente na Região Sudeste do país.

Para o autor, tanto o jongo/caxambu no Brasil, como o ondjango em Angola apresentam uma instância coletiva da fala dialogada. O ondjango, para os Ovimbundos, é um espaço, uma casa ou instituição social destinado à conversa. Dias (2014) argumenta que esse espaço ou instituição social apresenta diversas semelhanças

estruturais com o jongo/caxambu decorrentes de aspectos da organização social, dos modos comunicacionais e das formas orais utilizadas. Alguns desses aspectos serão brevemente apresentados aqui a fim de demonstrar a argumentação do autor[19].

Tais aspectos são: no ondjango, as pessoas sentam-se em círculo para conversar, tendo ao centro uma fogueira; no jongo/caxambu, o diálogo é estabelecido por meio dos pontos em que a fogueira também está presente na roda. No ondjango, apenas os homens podem participar das conversas; no jongo/caxambu, até muito recentemente era proibida a participação de mulheres e crianças. No ondjango, as conversas são mediadas e acompanhadas pelos ancestrais; no jongo/caxambu, os jongueiros/caxambuzeiros ancestrais sempre estão presentes nas rodas, guiando os presentes. No ondjango, o aspecto lúdico – muito presente no jongo/caxambu – estaria relacionado com a okupapala, uma "celebração coletiva que acontece quando a assembleia do ondjango reúne-se para ações solidárias" (DIAS, 2014, p. 364).

Esses aspectos fazem Dias (2014) concluir que

> a tentativa de aproximação especulativa entre o ondjangoovimbundo de Angola e o jongo do sudeste do Brasil permitiu, ainda no campo das hipóteses, resgatar significados primevos do termo *jongo*: *onjó*, casa ou lugar, de reunião comunitária para o *ohango*, uso coletivo e dialogado da palavra. Onjó de crônica social, onjó de veiculação da tradição ancestral em formulações de sentido simbólico, onjó de narrativa de vida, onjó de resolução de conflitos, onjó de solidariedade e de celebração coletiva. A existência de múltiplas articulações de sentido coincidentes, e historicamente tramadas, entre onjango e jongo, projeta a sua dimensão de *lugar da fala*, em consonância com princípios civilizatórios africanos de centralidade da palavra (DIAS, 2014, p. 365).

Portanto, ao aproximar o jongo/caxambu do complexo cultural banto trazido da África pelos negros escravizados, Dias (2014) supõe que o termo jongo estaria ligado a casa ou a lugar, espaço coletivo, que, por meio do diálogo, era destinado à vivência de vários aspectos da vida social de um agrupamento de pessoas.

Sendo assim, de acordo com essa abordagem, o jongo carrega uma dimensão banto, tanto na etimologia do seu termo, como nas evidências da concentração dos negros dessa etnia na região central do Brasil. Uma das variações daquilo que os viajantes denominaram *batuque*, podemos afirmar, segundo os autores citados, que a prática do jongo possivelmente é banto, isto é, carrega consigo uma série de

[19] Dias (2014) apresenta um estudo bastante aprofundado que embasa a sua argumentação. Nele, extensa bibliografia sobre o ondjango e o jongo/caxambu são relacionados às experiências etnográficas do pesquisador, que há anos desenvolve pesquisas com as comunidades jongueiras de São Paulo, por meio da Associação Cultural Cachuera!, instituição dedicada à pesquisa da cultura popular no estado. A minha apresentação da sua pesquisa, porém, não será aprofundada, apontando apenas em qual sentido relaciona o jongo/caxambu ao complexo cultural banto.

características recriadas, revividas e transformadas no Brasil, pelos negros que pertenciam a um complexo cultural que abrange as partes ocidental e oriental da África Central. Isso exposto, partiremos agora para a análise das pesquisas feitas pelos folcloristas em meados do século XX.

1.3 O jongo e os folcloristas

O termo folk-lore teria surgido pela primeira vez em 1846, criado por William John Thoms (1803-1885), cujo pseudônimo era Ambrose Merton. Quando escreveu uma carta à revista *The Atheneum*, de Londres, Merton juntou intencionalmente os vocábulos ingleses *folk* (povo) e *lore* (saber) para se referir às tradições e costumes das classes populares e inaugurar um campo de estudos que abarcaria os saberes tradicionais do povo.

Apesar do surgimento do termo folk-lore ocorrer em 1846, foi somente no ano de 1878 que ganhou legitimidade devido à fundação da *Sociedade de Folclore*, em Londres, cujo objetivo era agrupar intelectuais que produzissem publicações, palestras e congressos voltados ao estudo da cultura popular de forma sistemática e dinâmica. Havia um empenho em salvar a cultura, a missão era congelar o passado, recuperando-o, como patrimônio histórico (ORTIZ, 1992 apud PENTEADO JÚNIOR, 2010).

No Brasil, os estudos do folclore iniciam-se em meados do século XX. Os folcloristas brasileiros, opondo-se à ideologia do determinismo racial que vigorara até princípios daquele século e, como vimos, fez com que as tradições culturais dos africanos e de seus descendentes fossem vistas como práticas inferiores, desprovidas de importância histórica e não contribuintes para os referenciais identitários de uma nacionalidade brasileira, tinham a missão de identificar, coletar e registrar "as coisas do povo", consideradas próprias da nação e, portanto, autênticas.

O projeto dos folcloristas ia ao encontro da ideologia do Estado brasileiro, que considerava a mestiçagem como algo positivo, uma marca da originalidade brasileira. Para esses pesquisadores, as manifestações folclóricas eram vistas como prestes a desaparecer, o que tornava sua missão extremamente necessária, fazendo com que a memória do povo não se perdesse completamente. Estavam, portanto, ligados a um

projeto de forjar a civilização da nação, que incluía as coisas do povo, tidas em oposição aos modos de vida e saberes da elite (CAVALCANTI, 2001).

Nesse sentido, a ideologia dos folcloristas abrigava

> nostalgicamente a totalidade integrada da vida com o mundo rompida no mundo moderno. O povo encarnaria a visão de um passado idealizado e utópico. É o *primitivo* – de onde provem a errônea idéia da 'simplicidade' e 'ingenuidade' que emanaria das manifestações artísticas populares. É o *comunitário* – de onde provem a igualmente equívoca noção de sua homogeneidade e a sua noção irmã, tão abusada, de anonimato. É de preferência o *rural* – a população que está longe da corrupção das cidades e da industrialização. É também o *oral*, pois lidamos aqui, note-se bem, prioritariamente com camadas da população analfabetas, isto é, pessoas que não expressam a cultura que detêm através do sistema da escrita. É, finalmente, o *autêntico*, transformado aqui inevitavelmente em alteridade idealizada. (CAVALCANTI, 2001, p.2)

Com uma ideologia particular de construção da nação, considerando que a fundação do Brasil tinha se dado a partir de três grupos formadores (o branco, o negro e o índio), os folcloristas buscavam um objeto que sintetizasse esses três elementos (CHUVA, 2012). Para tanto, "ao mesmo tempo em que empreendiam estudos do folclore, cujos temas privilegiados variaram da poesia popular para a música, para os folguedos, empreendiam ações para a disseminação do folclore nas escolas" (CHUVA, 2012, p. 156). Em vista disso, o projeto civilizatório dos folcloristas queria passar uma imagem positiva da miscigenação, opondo-se ao até então vigente determinismo racial, que essencializava as "raças", considerando a "raça" negra como uma "raça" inferior, e condenava qualquer tentativa de cruzamento entre elas.

Os estudos dos folcloristas caminharam para a institucionalização, em 1946, com a criação do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBECC), no âmbito do Ministério das Relações Internacionais. Nessa época, o Brasil era membro da convenção internacional que criou a UNESCO e necessitava de um organismo ou uma comissão para atuar como instância consultiva a essa nova organização. Essa instituição seria o IBECC, cuja estrutura foi organizada em comissões temáticas, dentre as quais estava a Comissão Nacional de Folclore (CNFL) (VILHENA, 1997).

Com o passar do tempo, a CNFL foi crescendo e ganhou subdivisões, as comissões estaduais, que funcionavam com plena autonomia. Cabe salientar que os intelectuais integrantes da comissão nacional, bem como das comissões estaduais, atuavam de forma voluntária, uma vez que essa organização não dispunha de recursos financeiros. Sua atuação estava voltada para a troca de produções sobre o folclore do país, nas quais defendiam as tradições populares, sugerindo que a nação fosse

identificada com o povo. Para Vilhena (1997), o trabalho desses profissionais pode ser compreendido como "um movimento folclórico" no Brasil, que abarcou o período de 1947 até 1964, ano do Golpe Militar, no qual projetos como o dos folcloristas foram paralisados.

Durante suas atividades, os folcloristas dedicaram-se demasiadamente à institucionalização do conhecimento que produziam, objetivando conseguir aportes financeiros, além de serem introduzidos no campo universitário. Contudo, tal institucionalização nunca aconteceu (VILHENA, 1997), pois, a partir da década de 1950, a Sociologia e a Antropologia estavam legitimando seu campo de atuação e, com isso, acusaram os folcloristas quanto à falta de caráter científico nas suas pesquisas, questionando seus métodos e objetos[20]. Tais críticas foram recebidas pelos folcloristas, que passaram a buscar um caráter científico para sua produção. No entanto, as Ciências Sociais, constituindo-se como um saber legítimo e científico, recusaram completamente o folclore como disciplina científica, o que levou ao não reconhecimento deste como um saber legítimo. Sendo assim, Vilhena (1997) aponta que o folclore passou a ser visto como um saber inferior, tendo recebido duras críticas quanto à sua metodologia e ao seu objeto.

Os folcloristas tampouco conseguiram estabelecer uma instituição de destaque no Estado brasileiro, sendo sua maior conquista nesse campo a criação da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, em 1958, no Ministério de Educação e Cultura (MEC). A Campanha foi resultado de congressos realizados desde o ano de 1951, nos quais os folcloristas Rossini Tavares Lima, Edison Carneiro, Câmara Cascudo, Renato Almeida, Joaquim Ribeiro, dentre outros, pressionaram o governo brasileiro para a criação de uma instituição que protegesse as artes e os saberes populares, partindo do entendimento que tal proteção não era tarefa apenas de estudiosos, mas também do Estado.

Segundo Vilhena (1997), no primeiro ano da Campanha foi criada a Biblioteca Amadeu Amaral, foram estabelecidos convênios com as universidades do Ceará e da Bahia, para levantamentos do folclore nesses estados, e realizados diversos documentários fonográficos e fotográficos. No entanto, a Campanha durou até 1964, quando perdeu força devido ao Golpe Militar, que interrompeu os projetos governamentais de caráter popular.

[20] Florestan Fernandes foi um dos principais teóricos da sociologia que questionou a cientificidade dos estudos folclóricos. Para mais informações ver Cavalcanti e Vilhena, 1990.

Percebemos como os folcloristas não encontraram muito espaço no meio acadêmico, nem no meio governamental. Por um lado, seu conhecimento era considerado insignificante, por outro, trabalhavam sem recursos financeiros e sua legitimidade frente ao governo brasileiro não alcançou grandes êxitos[21]. Mesmo assim, produziram interessante material, no qual o jongo estava incluído. É o que veremos a seguir.

O folclorista Mello Moraes Filho (1844-1919), autor de *Festas e Tradições populares*, publicado em 1901, aponta a presença de um jongo na Festa do Divino Espírito Santo, no centro do Rio de Janeiro. De acordo com Mattos e Abreu (2007), "provavelmente de meados do século XIX, este jongo – uma espécie de espetáculo dentro da festa – fazia ferver, nas palavras do autor, um batuque rasgado e silencioso, onde se cantavam, em versos, ironia à Santa Casa da Misericórdia" (MATTOS; ABREU, 2007, p. 80). Ainda que tenha mencionado rapidamente o jongo, Penteado Júnior (2010) realça a importância desse registro, dado que revela a existência do jongo na cidade, numa grande festa popular, e não apenas nas áreas rurais onde estavam as fazendas.

Para além do trabalho de Mello Moraes Filho, estão as produções dos folcloristas realizadas durante o período de 1940 a 1960, o que envolve, consequentemente, aquilo que Vilhena (1997) denominou de *Movimento Folclórico Brasileiro*. Esses folcloristas, obedecendo à máxima folclorística, acreditavam que o jongo de tempos passados era mais "autêntico", "puro" e "original" e, dessa forma, justificavam seu ofício, cuja empreitada era a de catalogar o jongo do presente o mais rapidamente possível, uma vez que era inevitável a sua descaracterização e até mesmo o seu desaparecimento.

Surpreendentemente, essa visão dos folcloristas apresentava-se como contraditória: ao mesmo tempo em que acreditavam no iminente desparecimento das práticas, também afirmavam haver ainda muito a ser catalogado. Conforme Penteado Júnior (2010), Oneyda Alvarenga, em 1940, argumentou que o folclore musical brasileiro deveria ser mais pesquisado. Do mesmo modo, Rossini Tavares Lima, uma década depois, chegou a afirmar que o folclore paulista poderia contar com mais estudos, uma vez que tinha sido desbravado apenas por Mário de Andrade.

[21] Essas questões serão aprofundadas no segundo capítulo. Neste momento, faz-se necessário o contexto em que as pesquisas dos folcloristas estavam inseridas, destacando seu caráter romântico, ligado a um projeto de civilização da nação, bem como o pouco espaço e prestígio que obtiveram na academia e nas instituições governamentais.

Seguindo esse discurso, o jongo, como parte do folclore brasileiro, precisava ser mais bem explorado. Por conta dos poucos registros a seu respeito, o trabalho de Luciano Gallet[22] foi tomado como referência. Segundo Mattos e Abreu (2007), Gallet descobriu o jongo por acaso, quando a recuperação de uma doença o levou a passar alguns dias numa fazenda no interior do Rio de Janeiro, a Fazenda de São José da Boa Vista, próxima ao Rio Piraí, onde recolheu "cantos e danças dos negros".

Não só o trabalho de Gallet inspirava os folcloristas, tendo estes também se inspirado nos registros dos viajantes do século XIX[23]. Mas o que interessa aqui é analisar os registros *in loco* que os estudiosos do folclore desenvolveram no Sudeste brasileiro, região geográfica que definiram como aquela de ocorrência da expressão do jongo. "Oneyda Alvarenga [1947 (1982)], por exemplo, foi enfática ao afirmar que 'O Jongo é conhecido pelo menos nos Estados do Rio, Espírito Santo, São Paulo e Minas Gerais'" (PENTEADO JÚNIOR, 2010, pp. 167-168). Alceu Maynard Araújo também destacou que o jongo "surgiu pela baixada fluminense, subiu a Mantiqueira e persiste no 'vale do sol' e dos formadores do Rio Paraíba do Sul: Paraibuna e Paraitinga. Entrou também pela zona da Mata Mineira" (ARAÚJO, 1967, p. 201 apud PENTEADO JÚNIOR, 2010, p. 168).

Apesar de os folcloristas considerarem a Região Sudeste como aquela de ocorrência do jongo, suas pesquisas concentraram-se no interior do estado de São Paulo. Tal fato foi possível devido à atuação da Comissão Paulista de Folclore, que, de 1940 a 1950, realizou muitas investigações, principalmente, em Cunha, Aparecida, São Luiz do Paraitinga e Taubaté.

Nessa mesma época, os estudos que citavam o jongo ganhavam bastante notoriedade, tendo como autores Rubem Braga (1940), Renato Almeida (1942), Rossini Tavares Lima (1946), Antônio Franceschini e Araújo (1948), Alceu Maynard Araújo (1949) e Maria de Lourdes Borges Ribeiro (1984) (PENTEADO JÚNIOR, 2010). Esses estudiosos consagraram o jongo como tema de "manifestação folclórica", cuja característica maior era ser uma dança de negros, o que marcava a contribuição destes para a constituição da nação. Obviamente, a classificação do jongo como dança eminentemente negra não era estabelecida apenas pelos folcloristas, era também fruto daquilo que discursavam os jongueiros pesquisados, isto é, envolvia a valoração dos

[22] Além de folclorista, Gallet foi compositor, regente e muito conhecido por suas pesquisas no campo da música popular. Seu desejo era o de construir uma música brasileira.
[23] Para maiores informações sobre essa inspiração, ver Penteado Júnior (2010, pp. 164-166).

folcloristas e ao mesmo tempo a autoatribuição dos jongueiros. Sendo assim, faz-se interessante notar como o jongo foi sendo valorizado e situado pelos folcloristas nas narrativas nacionais, constituindo-se elemento substantivo da cultura brasileira (PENTEADO JÚNIOR, 2010).

Embora os estudos que mencionavam o jongo crescessem nas décadas de 1940 e 1950, nenhum folclorista havia ainda tomado o jongo como tema exclusivo de pesquisa. Devido a isso, ao longo da década de 1950, a folclorista Maria de Lourdes Borges Ribeiro[24] pesquisou o jongo ativamente, assistindo às suas apresentações e dialogando longamente com seus praticantes, o que resultou em maior confiança por parte destes. Essa pesquisa deu origem à obra *O Jongo*[25], que fez Ribeiro, em 1960, ganhar pela segunda vez o prêmio do concurso Mário de Andrade.

Com sua pesquisa, Ribeiro queria ir além da "impressão de apenas uma noite" (RIBEIRO, 1984, p.15). Ela criticava o aspecto superficial das pesquisas feitas até então e esperava observar os elementos coreográficos e instrumentais do jongo. O diferencial da sua pesquisa foram as conversas que travou com os jongueiros, a fim de registrar os casos de magia e feitiço decorrentes dos desafios dos pontos, elementos bastante explorados. Dessa maneira, ela pretendia estabelecer critérios e padrões para conceituar o que deveria ser o jongo.

Como a obra de Ribeiro pode ser considerada a principal pesquisa folclórica sobre o jongo, sendo assim citada recorrentemente na literatura sobre essa temática, analisaremos de maneira mais detida sua contribuição sobre o assunto. Durante a pesquisa, Ribeiro registrou a existência do jongo em Cunha, Caçapava, Ilhabela, Salesópolis, São José dos Campos, Votuporanga, Caraguatatuba, Lorena, Miracatu, Pirassununga, Redenção da Serra, Taubaté, Iguape, Ubatuba, Pindamonhangaba, Areais, Lagoinha, São José do Barreiro, Bananal, Queluz, Silveiras, Cachoeira Paulista, Piquete, Guaratinguetá, Aparecida, Jacareí e São Luiz do Paraitinga, em São Paulo; Resende, Barra Mansa, Volta Redonda, Barra do Piraí, Pinheiral, Arrozal do Piraí, Angra dos Reis e Paraty, no Rio de Janeiro; no litoral sul do Espírito Santo; na região mineira que vai de Carmo da Cachoeira até Passa Quatro.

---

[24] Ribeiro foi uma folclorista reconhecida, pois pertencia à Comissão Nacional de Folclore do IBECC e porque ganhou, em 1953, o concurso Mário de Andrade da Prefeitura de São Paulo, por seu trabalho *Um grupo de Moçambique de Aparecida*.

[25] *O Jongo* foi publicado pela Fundação Nacional das Artes (FUNARTE) em 1984, quase um ano após a morte de Ribeiro. Antes disso, já tinha sido publicado na *Revista do Arquivo Municipal de São Paulo*, logo após sua conclusão.

Em Cunha, Ribeiro recolheu o seguinte depoimento quando questionou os jongueiros acerca da origem do jongo:

> Quando Deus feiz o mundo arrestituiu os pessoar. Os santo pra ele era o pessoar. Pra vê quar é que queria o divertimento. Aí conversô com São Gonçalo o que ele queria, de cateretê a jongo. Então ele foi e arrequereu a puíta, ingualhar e tambor. Ele já tinha dado a viola que foi do cateretê e depois o jongo, e então Nosso Senhor deu o poder pra ele, pra tecer o mundo e fazer o que ele pudesse (RIBEIRO, 1984, p. 14).

Sobre esse mesmo assunto, Ribeiro também cita uma outra versão para o surgimento do jongo recolhida por Rossini Tavares Lima, em Taubaté:

> O Senhor e o Deus Menino andavam perseguidos pelo Diabo. Fugiam apavorados quando encontraram um grupo de negros dançando o jongo. A convite dos negros eles se esconderam no meio da roda e por arte dos feiticeiros a roda se fechou de tal modo que o Diabo passou e não viu os fugitivos. O Senhor e o Deus Menino puderam assim prosseguir a viagem. Antes, porém, abençoaram o jongo, dizendo que essa dança daí pra frente seria uma dança sagrada (RIBEIRO, 1984, p. 14).

Com esses relatos, Ribeiro tentou mostrar que não existe um consenso para a origem do jongo. Mas, por mais que não pudesse definir uma origem comum para essa prática, a folclorista mostra sua preocupação em classificar alguns de seus elementos. Foi o que fez com relação aos pontos.

Segundo ela, esses versos entoados na prática do jongo têm relações com provérbios e crônicas, por meio dos quais se comenta a vida cotidiana. Conhecimento tido como restrito e secreto, os pontos são guardados pelos jongueiros mais idosos que os ensinam aos jongueiros jovens, sendo cada ponto adequado a uma circunstância. Há os pontos de louvação, cantados para começar a prática e pedir proteção aos ancestrais; os de saudação, para cumprimentar ou aclamar alguém; os de visaria ou bizarria, para alegrar a dança; os de despedida, para finalizar o jongo; os de demanda ou porfia, para desafiar alguém; os de gurumenta ou gromenta, para a briga; os de encante, para a magia. Com relação a estes últimos, Ribeiro destaca as estórias de magia dos chamados jongueiros cumbas, isto é, "mágico, mestre do feitiço" (RIBEIRO, 1984, p. 46). Uma delas refere-se a um cumba que, para demonstrar seus poderes aos oponentes, fincou um pau no chão fazendo surgir uma bananeira, que no final do jongo estava madura e com frutos. Em resposta, outro jongueiro cumba transformou seu cajado em cascavel. Portanto, percebemos que a magia é o ato de amarrar ou enfeitiçar alguém, no intuito de demonstrar seus dotes mágicos e usufruir posição de respeito, a qual marca a hierarquia no jongo, uma vez que só os melhores têm o poder de amarrar.

Ribeiro também descreve os instrumentos utilizados no jongo. Há o *tambu*, tambor maior, e o *candongueiro*, tambor menor. Qualquer um deles pode receber nomes próprios, como Caxambu e Joana, respectivamente. Além dos tambores, a folclorista destaca o *guaiá*, espécie de chocalho, e a *puíta*, instrumento com uma barrica pequena, sem fundo e encourada na boca, em cujo interior há um cilindro de madeira ou bambu encerado, que, quando friccionado com um pedaço de pano úmido, produz um ronco surdo. Tais instrumentos são tocados pelos homens, e Ribeiro (1984, p. 20) salienta que não encontrou nem ouviu referências desses toques serem executados pelas mulheres.

Ao descrever a dança, Ribeiro a classifica em três tipos: Jongo de Roda, Jongo de Corte ou Carioca e Jongo Paulista. O primeiro possui uma roda onde alguém canta um ponto que é repetido pelos demais. Se esse ponto é de desafio, alternam-se em perguntas e respostas, se é um enigma, é repetido incansavelmente, até que alguém grite *Cachoeira!* para pedir licença e desatar o enigma.

O Jongo de Corte ou Carioca é o mais movimentado, em que um jongueiro dança sozinho ao centro até escolher uma mulher para ser seu par. Quando um outro jongueiro quer entrar na dança, coloca a mão nas costas do companheiro, interrompendo-o para dançar com a parceira. Do mesmo modo, as mulheres também podem cessar a dança de outras companheiras, a fim de bailarem com o jongueiro que está dançando.

No Jongo Paulista, um jongueiro sai dançando, logo outros começam a dança e todos dançam, com ou sem par, ou seja, não há regras e pode-se dançar em pares ou sozinho.

Penteado Júnior (2010) enfatiza que "certamente, estas modalidades caracterizadas por Ribeiro (1984), foram estabelecidas pela autora de maneira arbitrária, com fins metodológicos, para diferenciar o jongo praticado entre os diversos grupos que encontrou" (PENTEADO JÚNIOR, 2004, p. 60).

Para terminar, é fundamental frisar que Ribeiro, além de retratar os pontos, os instrumentos e a dança no jongo, também mencionou o fato de essa "dança de negros" ter tido relação com a escravidão. Escreve a folclorista:

> O jongo, **antigamente dança de escravos**, passou depois a ter figurantes, não só pretos, mas brancos, mulatos, caboclos e bugres (esta última denominação abrange os de ascendência indígena mais pronunciada). Tudo gente do povo, gente humilde, muito pé no chão, lavradores, operários, biscateiros (RIBEIRO, 1984, p. 12 grifo nosso).

Na passagem anterior, percebemos que a folclorista remonta a origem do jongo aos negros escravizados, mas configura a sua permanência à mestiçagem do povo brasileiro. Isso evidencia que Ribeiro analisou o jongo como fenômeno em si mesmo, abordando genericamente seu instrumental, sua coreografia e os locais de sua ocorrência, entretanto, não aprofundou a investigação do contexto social, bem como das interações sociais entre os seus praticantes, fatores que, como veremos nesta dissertação, permitiram a sua continuidade.

Além dos folcloristas citados anteriormente, que concentraram suas pesquisas em São Paulo e no Rio de Janeiro, Renato José da Costa Pacheco e Guilherme Santos Neves pesquisaram jongos/caxambus no estado do Espírito Santo. Interessante notar que, diferentemente das pesquisas dos folcloristas apresentadas até o momento, as pesquisas de Pacheco e Neves pareciam apontar para a dimensão religiosa do jongo/caxambu. É o que demonstrou Moura Júnior (2013).

Esse autor apresenta uma publicação de Renato Pacheco, realizada em 1948, na qual ele descreve um jongo na região portuária de Vila Velha, dedicado a Santa Terezinha. Moura Júnior (2013) também cita uma publicação de Guilherme Neves, realizada em 1952, retratando uma prática noturna de jongo/caxambu, em que, ao som do tambor e de pontos em louvação a São Jorge, os participantes do jongo/caxambu, principalmente as mulheres, dançavam de um modo que "lembram o momento frenético quando baixa o santo nas macumbas e xangôs" (NEVES, 1952 apud MOURA JÚNIOR, 2013, p. 47).

Além da louvação a santos, os poucos folcloristas que pesquisaram o jongo/caxambu no Espírito Santo também apontaram a sua relação com a magia, citando amarrações feitas no tambor. Por fim, alguns aspectos, principalmente nos pontos, faziam com que tais folcloristas supusessem que o jongo/caxambu tinha chegado ao Espírito Santo por Minas Gerais e por São Paulo (MOURA JÚNIOR, 2013, cf. pp. 46-47).

Desse modo, concluímos que os estudos folclóricos sobre o jongo, interessados que estavam em desvendar as "coisas" do povo, contribuíram para o conhecimento de determinados aspectos dessa prática, bem como serviram para inaugurar o jongo como tema, mesmo que entendido como uma dança em risco iminente de desaparecimento, sendo exaltadas suas características instrumentais, coreográficas e musicais de forma autêntica. Porém, veremos a seguir que aquilo que denominamos jongo pode assumir características variadas, uma vez que depende do contexto local em que está inserido.

1.4 O jongo e as pesquisas em diversas áreas do conhecimento

Durante longo período, os trabalhos disponíveis sobre o jongo ficaram a cargo dos folcloristas. O estudo de Maria de Lourdes Borges Ribeiro (1984), bem como as sucintas notas de seus pares, eram as pesquisas disponíveis sobre o assunto, principalmente durante os anos de 1940 a 1950.

Todavia, essa situação se altera no início dos anos 1980. Em 1981, foi publicado *Silas de Oliveira: do jongo ao samba-enredo.* A obra, de Marília Trindade Barbosa da Silva e Arthur L. de Oliveira Filho, é uma biografia do jongueiro e sambista Silas de Oliveira e não trata especificamente do jongo, embora apresenta subsídios para a reflexão sobre essa prática no Morro da Serrinha, Rio de Janeiro, no início do século XX.

Para Silva e Oliveira Filho (1981), a cidade do Rio de Janeiro foi a que concentrou o maior número de rodas de jongo, que também existiam nas áreas rurais de Minas Gerais, São Paulo e Espírito Santo. Com a decadência das lavouras de café e cana-de-açúcar nesses estados, os negros que serviam de mão-de-obra nas lavouras migraram para o Rio de Janeiro e ali instalaram o jongo, "palavra oriunda do quimbundo, língua dos indígenas bantos de Angola (SILVA; OLIVEIRA FILHO, 1981, p. 35). Como a capoeira e o samba, seria mais "uma contribuição dos negros bantos à cultura carioca" (SILVA; OLIVEIRA FILHO, 1981, p. 36).

Percebemos, portanto, como os autores relacionam a prática do jongo à herança escrava da Região Sudeste do Brasil, mais especificamente na cidade do Rio de Janeiro. O mesmo já tinha sido afirmado, por exemplo, pelos folcloristas e viajantes, cujas pesquisas privilegiaram essa região e seus estados São Paulo e Rio de Janeiro.

Contudo, os referidos autores, assim como os folcloristas, estavam pautados por um discurso que considerava o desaparecimento do jongo. Acreditavam que a prática estava na última fase de um processo de extinção, sobrevivendo apenas como dança estilizada, cuja coreografia básica podia ser preservada. Apesar da crença no iminente desaparecimento, o Jongo da Serrinha, no Rio de Janeiro, era a expressão mais importante, dentre as "verdadeiras origens" guardadas pela comunidade, sendo considerado o "pai" do samba, que mais tarde viria a surgir. Podemos afirmar, então, que Silva e Oliveira Filho (1981) retratam o jongo como uma prática autêntica do Morro da Serrinha, a qual, apesar de estar desaparecendo e restarem poucos resquícios

de suas características, pode ser considerada como algo original ainda preservado pela comunidade.

Em 1988, Edir Gandra, etnomusicóloga, defende sua dissertação de mestrado "Jongo da Serrinha: do terreiro aos palcos", desenvolvida no âmbito da pós-graduação do Conservatório Brasileiro de Música. O trabalho, publicado em 1995, teve o objetivo de recuperar relatos de moradores do Morro da Serrinha, a fim de verificar as transformações ocorridas no Jongo da Serrinha, no período que compreendeu as décadas de 1920 a 1980, detendo-se nos seus aspectos performáticos e museológicos.

Gandra (1995) considera o jongo como parte do folclore, nos termos de Câmara Cascudo (1972). Segundo este autor, folclore é a cultura popular tornada normativa pela tradição. Compreende dimensões emocionais e racionais e seria a solução popular na vida em sociedade. Dessa forma, o jongo é considerado uma "dança originária de profundas raízes da cultura negra" (GANDRA, 1995, p. 22).

Mas Gandra (1995), apesar de enfatizar a herança africana do jongo, coloca em dúvida a sua presença em Angola, uma vez que não encontra memórias que remetam à África nos jongueiros que conheceu. Para a autora (1995), mesmo na literatura existente sobre o tema não há fundamentação para afirmarmos que os escravos vindos de Angola dançavam o jongo.

Para completar seu argumento, afirma que o jongo "seria um estilo musical encontrado em muitas sociedades do norte do Ghana – em Fafra, Kusasi, Kassena-Nankani, Builsa e Sisala" (NKETIA, 1975 apud GANDRA, 1995, p. 48). Ou seja, a autora confirma a origem banto do jongo, mas contesta a sua identificação com Angola.

Outro aspecto interessante do trabalho de Gandra (1995) é a ausência de análise dos aspectos mágicos do jongo. A autora afirma que no Jongo da Serrinha houve adaptação quanto à magia, permanecendo apenas o divertimento, como antecipou Ribeiro (1984). Dessa forma, Gandra (1995), assim como a folclorista Maria de Lourdes Borges Ribeiro, analisa o jongo a partir de uma perspectiva que desconsidera sua dimensão mágica.

Apesar de Gandra (1995) e Silva e Oliveira Filho (1981) retomarem as pesquisas sobre o jongo no final do século XX, podemos afirmar que até 2004 poucos foram os trabalhos desenvolvidos a respeito dessa prática, pois até então encontravam-se basicamente as pesquisas dos folcloristas. Nesse ano, Penteado Júnior (2004) reitera que pouco foi dito sobre o tema e, devido a isso, toma a pesquisa de Ribeiro (1984) como

referência na sua análise da prática do jongo do Tamandaré, em Guaratinguetá, São Paulo.

Ao contrário de Ribeiro (1984), que analisa o jongo como fenômeno em si, Penteado Júnior (2004) buscou "abordar os mecanismos pelos quais a prática do jongo desenvolve-se, mantém-se, ao mesmo tempo que se transforma, e é constitutiva das relações internas ao grupo praticante e também de suas relações estabelecidas com a sociedade envolvente" (PENTEADO JÚNIOR, 2004, p. 20). Para isso, pesquisa especificamente o jongo praticado no bairro Tamandaré.

Segundo o autor, a identidade do jongo do Tamandaré é caracterizada pelo ponto. Além de compô-los, o jongueiro tem que demonstrar segurança no ritual, quando os evoca. Tal segurança estaria ligada à amarração, uma vez que um jongueiro firme é aquele que é capaz de amarrar ou desatar a amarração de alguém. Caso contrário, não é considerado jongueiro.

A identidade desse grupo também remete à sua descendência ancestral negro-escravizada, algo que os atesta como herdeiros do jongo, uma prática ligada à escravidão dos negros no Brasil. Por esse motivo, ser negro é visto de forma positiva no que se refere ao contexto vivido, o bairro Tamandaré. Dessa forma, dão-se "construtos identitários que buscam dialogar com segmentos da sociedade mais ampla" (PENTEADO JÚNIOR, 2004, p. 246). No entanto, ser negro e não ser jongueiro no bairro Tamandaré pode ser visto como depreciativo, já que a negritude só ganha sentido quando acompanhada da prática do jongo. Penteado Júnior (2004) cita alguns casos de racismo nesse sentido e compreende que, neste caso, a identidade também pode ser situacional, dado que a valorização do negro está relacionada à prática do jongo, acionada nos contextos de negociação com a sociedade envolvente.

Penteado Júnior (2004) mostra como a mobilização política e a valorização do jongo do Tamandaré estão vinculadas à atuação da Associação Cultural Cachuera![26]. Essa Associação produziu, em 2001, o documentário *Feiticeiros da Palavra: O Jongo do Tamandaré*, que projetou o jongo em Guaratinguetá. A partir daí a organização começou a mediar as interlocuções do grupo com o poder local, seja para realização de encontros, seja para pleitear melhorias no bairro. Isso mostra como a atuação de agentes externos, ao mesmo tempo em que ajuda a promover as práticas, também cria uma

[26] Organização de São Paulo que desde 1988 realiza pesquisas sobre cultura popular. Para mais informações acessar seu site: <http://www.cachuera.org.br/cachueravv02/>. Acesso em: 05 mar. 2017.

espécie de tutela para sua legitimação, sendo as práticas valorizadas devido à atuação de pessoas exteriores ao grupo.

Por fim, Penteado Júnior (2004) aponta para a presença da magia no jongo do Tamandaré, indo de encontro àquilo observado por Ribeiro (1984) nos jongos com os quais teve contato. Mesmo nos seus espetáculos, os jongueiros do Tamandaré lidam com a magia, não a separando de acordo com o contexto da prática. Apesar de os jongueiros declararem que o jongo é para diversão e, muitas vezes, esse discurso ser proferido por receio de preconceitos da sociedade envolvente, "não descartam nunca a permanência invisível dos 'espíritos jongueiros' na roda" (PENTEADO JÚNIOR, 2004, p. 250).

O ano de 2005 foi de reconhecimento do Jongo no Sudeste como patrimônio cultural do Brasil[27]. Notemos que a pesquisa a fundamentar tal reconhecimento iniciou-se em 2000, tendo terminado em 2004. Junto a esse fato está a articulação e a mobilização de jongueiros iniciadas em 1995, com os Encontros de Jongueiros, que serão tratados mais adiante, e a popularidade de Mestre Darcy, jongueiro do Morro da Serrinha, no Rio de Janeiro. Como veremos, tais fatos parecem ter feito proliferar as pesquisas acadêmicas sobre o tema (PENTEADO JÚNIOR, 2010), uma vez que o jongo passou a ser mais conhecido. Destas, podemos citar a de Simonard (2005) e a de Boy (2006), que, assim como Gandra (1995), também produziram trabalhos sobre o Jongo da Serrinha, jongo que mereceu destaque nas pesquisas desse período devido à sua história e foi, até o momento, o mais pesquisado.

O trabalho de Simonard (2005) realizou-se no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e objetivou analisar os elementos acionados pelos moradores do Morro da Serrinha para construir uma tradição por meio do jongo, considerado importante para a recriação de práticas culturais e para a identidade étnica. Além disso, o autor também explorou os elementos acionados no jongo atual, pautado na construção de discursos antagônicos, os quais evocam ora as diferenças do jongo atual, ora suas semelhanças com o jongo antigo, considerado autêntico. Já a pesquisa de Boy (2006) foi realizada no Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais (PPHPBC), da Fundação Getúlio Vargas (FGV). Seu intuito foi traçar um panorama sobre a formação do Morro da

[27] Mais informações a respeito desse reconhecimento serão trazidas no segundo capítulo.

Serrinha, centrando a análise na preservação do jongo, a fim de criar e implantar o Centro de Memória da Serrinha.

Conforme Simonard (2005), na primeira metade do século XX as rodas de jongo eram muito comuns nos morros do Rio de Janeiro, acontecendo "nos dias dos santos católicos, no dia Treze de Maio, nos feriados nacionais e nas festas familiares" (SIMONARD, 2005, p.12). O jongo chegou à cidade junto com seus primeiros moradores provenientes das regiões cafeeiras e açucareiras do Vale do Paraíba, no norte do Rio de Janeiro e sul do Espírito Santo.

Ainda de acordo com Simonard (2005), na década de 1920 havia vários blocos carnavalescos no Morro da Serrinha, sendo fundada, no final dessa mesma década, a Escola de Samba Prazer da Serrinha. Nessa escola, a participação de crianças e jovens não era proibida, como no jongo, e, devido a isso, o samba "se tornou uma das atividades mais importantes no processo de interação e sociabilidade desses jovens" (SIMONARD, 2005, p. 19).

Mais tarde, por discordâncias entre os integrantes da Escola de Samba Prazer da Serrinha, foi criada a Império Serrano, escola que conquistou os três primeiros desfiles oficiais de que participou, nos anos de 1948, 1949 e 1950. Esses títulos fizeram com que o samba fosse projetado no cenário cultural do Rio de Janeiro e, com isso, "a identidade dos moradores e do próprio morro ficasse ligada, preferencialmente, ao samba e ao Império Serrano" (SIMONARD, 2005, p. 20).

Esse fato, somado à morte dos jongueiros mais velhos, fizeram as rodas de jongo tornarem-se raras, podendo ser encontradas somente no Morro da Serrinha, localizado em Madureira, na zona norte da cidade. Contudo, esse jongo praticado hoje na Serrinha foi reconstruído e é um pouco diferente daquele praticado antigamente, definido como jongo autêntico[28].

O jongo praticado hoje na Serrinha foi criado nos anos 1960 por Vovó Maria Joana e Mestre Darcy, ambos pertencentes à família Monteiro. Pedro Monteiro e Maria Joana foram um casal de moradores do Morro da Serrinha e tiveram dois filhos, Eva Emily e Darcy Monteiro. Eles costumavam oferecer festas em sua casa com bastante música, dança, religiosidade e, principalmente, jongo (BOY, 2006). Como veremos

[28] O termo jongo autêntico está presente no glossário de Gandra (1995). De acordo com os jongueiros da Serrinha, esse jongo era mais espontâneo, uma vez que era dançado ao ar livre nos terreiros, nos dias de festas religiosas ou familiares, e começava sempre à meia-noite. Só podiam dançar adultos, seus pontos eram improvisados em curtas melodias, seus instrumentos eram apenas de percussão e fricção e havia magia.

adiante, Maria Joana e seu filho, Darcy, uniram esforços para, juntos, projetarem o jongo no cenário cultural do Rio de janeiro, com a justificativa de não o deixar morrer.

Segundo Gandra (1995), Maria Joana era parteira, além de praticar atividades religiosas ligadas à umbanda e, por isso, sua casa era muito frequentada por pessoas que pediam a cura ou tratamento para doenças. Ao longo do tempo, passou a ser chamada de Vovó Maria Joana Rezadeira. Já Darcy Monteiro ficou conhecido como Mestre Darcy, uma vez que se fez notável por seu talento em tocar tambores, dançar e cantar o jongo. Nesse contexto, começou a se relacionar com jornalistas, artistas, estudantes e diversos integrantes de grupos culturais por toda a cidade do Rio de Janeiro e, em 1960, tomou a iniciativa de criar um grupo de jongo voltado para apresentações artísticas, o Jongo Bassam, cujo nome é resultado de um rearranjo das sílabas da palavra samba (SIMONARD, 2005).

Entretanto, além dos tambores, mantidos pelo fato de serem "a raiz africana presente nos morros", guardados de forma resistente pela comunidade, Mestre Darcy inseriu nesse grupo diversos outros instrumentos, como violão, guitarra, baixos elétricos, bateria e cavaquinho, bem como criou "figurino para as apresentações e alterou a estrutura dos pontos de jongo, adicionando um maior número de versos" (SIMONARD, 2005, p. 04). O seu propósito era o de alcançar um público cada vez maior, desejando que o jongo fosse conhecido por pessoas que não viviam no Morro da Serrinha, além de espaços e equipamentos a que talvez não teria acesso se tivesse se mantido no "gueto", expressão que ele mesmo usava para se referir aos morros cariocas (SIMONARD, 2005).

Em entrevista com Vovó Maria Joana, Gandra (1995) registra esta sua declaração:

> O Jongo, já estava morrendo... Se nós aqui não avivasse ele, ele ia acabá de morrê mesmo, porque já ninguém num falava mais, muitos já não conhecia o que era o jongo, porque há muitos ano que não ouvia falá; as crianças, ninguém num conhecia aqui o Jongo né? Só depois que nóis pegamo a cantá e dançá aí eles pegaro a cantá. (GANDRA, 1995, p. 97).

Percebemos, portanto, como existia a preocupação em reconstruir o jongo, com a intenção de não o deixar morrer, bem como de valorizá-lo sob uma perspectiva mais moderna, com novos instrumentos, integração das crianças e jovens e discurso de resistência da presença negra no Morro da Serrinha.

Simonard (2005) denomina o período da criação do Jongo Bassam como aquele em que os jongueiros do Morro da Serrinha se profissionalizaram, pois

> as rodas de jongo promovidas por Mestre Darcy passaram a ser organizadas com um objetivo diferente daquele que motivava os antigos jongueiros da Serrrinha. Todo o esforço agora estava voltado para desenvolver um trabalho profissional que, se não permitia os participantes viver só do jongo, servia como complementação de suas rendas. O grupo se reunia para ensaiar espetáculos e para se apresentar em locais que o contratavam pagando cachê. (SIMONARD, 2005, p. 22).

Essa profissionalização do jongo estava ligada ao desejo de Mestre Darcy de difundi-lo para além de seu morro de origem, sendo os ensaios, os espetáculos e a inclusão de novos instrumentos e integrantes, que não moravam na Serrinha, pensados para atrair o público da classe média erudita, o que de fato ocorreu.

Em 1980, Mestre Darcy e Vovó Maria Joana saem na capa do disco *Brasil Mestiço*, de Clara Nunes. De acordo com Boy (2006), a cantora frequentava o Morro da Serrinha e a casa da família Monteiro. Devido a tal proximidade, convidou Mestre Darcy e Vovó Maria Joana para estamparem a capa de seu disco. Lançado pela EMI-Odeon, o álbum alcançou 2.002.450 cópias vendidas, dando grande visibilidade ao Jongo Bassam.

Diante dessa conjuntura, na década de 1990, o Jongo Bassam recebe o nome de Jongo da Serrinha remetendo sua identidade ao seu lugar de origem, o Morro da Serrinha (SIMONARD, 2005). A partir daí, Mestre Darcy passou a exercer duas atividades: participar de espetáculos com o novo grupo e ministrar aulas de jongo aos estudantes, pesquisadores, turistas e professores, tendo o jongo, portanto, ainda mais divulgação, fazendo com que a família Monteiro e o Jongo da Serrinha tornassem hegemônica a forma de conceber o jongo, sobretudo naquele morro.

Tal concepção é evidenciada por Simonard (2005), que chama atenção para as transformações desse jongo em relação ao jongo tradicional ou "autêntico". No jongo antigo, eram utilizados três tambores (tambu, caxambu e candongueiro), além de chocalho e reco-reco; os integrantes do grupo acompanhavam a roda, que girava em sentido anti-horário, com palmas; o lugar da prática eram os terreiros ao ar livre, à meia-noite, nos dias de santos, em feriados e festas familiares; participavam só adultos, as crianças e jovens eram proibidas de participar; os pontos podiam ser de demandas; existia magia, ligada à religiosidade; as roupas eram "as roupas de domingo", ou seja, roupas comuns reservadas para ir à missa e às festas.

Já no Jongo da Serrinha outros instrumentos foram introduzidos, como o cavaquinho, o violão e a bateria; para a apresentação no palco, a roda se transformou num semicírculo; os locais são geralmente locais fechados, como teatros e escolas; os

horários das apresentações são definidos pelos contratantes; a prática dá-se no dia da Abolição da Escravatura e no aniversário de Vovó Maria Joana; as crianças e jovens podem participar; os pontos são somente de louvação, saudação, visaria e despedida; as roupas são confeccionadas em figurinos.

Mestre Darcy faleceu em 2001 e não obteve retorno financeiro das atividades desenvolvidas com o jongo. Contudo, sua atuação permitiu que essa prática fosse projetada para outros estratos sociais, uma vez que era divulgada como uma "tradição" do Morro da Serrinha e, por isso, conseguiu articular shows, aulas de percussão e personalidades do mundo artístico, como Clara Nunes.

Essa projeção ganhou dimensões que nem Mestre Darcy poderia prever. Em 2003, o Grupo Jongo da Serrinha[29] lotou o Teatro Carlos Gomes, no Rio de Janeiro, em apresentação para um público de 18 mil pessoas, "com direito a cambista na porta e capa do Segundo Caderno do jornal O Globo" (BOY, 2006, p. 68).

Sendo assim, a história do atualmente chamado Grupo Cultural Jongo da Serrinha mostra como Mestre Darcy vinculava, desde a criação do Jongo Bassam, as noções dos morros cariocas como redutos de tradicionalidades e berço do samba, o que dava sustentação ao seu discurso de originalidade associada ao jongo do Morro da Serrinha. Do mesmo modo, o jongo era também evocado como a música africana que deu origem ao samba e, devido a isso, deveria ser preservado.

Uma outra pesquisa é a de Silva (2006), intitulada "Relatos sobre o Jongo: Reflexões e episódios de um pesquisador negro". Produzida no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de Brasília (UnB), a pesquisa proporciona uma reflexão acerca das diversas representações existentes do jongo, seja como arte, projeto social ou patrimônio cultural, somadas à sua relação com as experiências de um pesquisador negro.

Silva (2006), quando trata do jongo enquanto arte, exemplifica sua representação com o Jongo da Serrinha. Seu primeiro contato com o grupo foi mediante as oficinas ministradas por Mestre Darcy e Dona Sú, no Instituto de Filosofia e Ciências Sociais (IFCS), da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), em 2000. Por conta disso,

[29] Em 2000, foi criada a Organização Não Governamental Grupo Cultural Jongo da Serrinha (GCJS), que mobilizou patrocínios e parcerias com instituições públicas e privadas. Além do show de 2003, no Teatro Carlos Gomes, o grupo produziu a segunda temporada desse show no mesmo teatro, com patrocínio da empresa de telecomunicações Telemar, contando a apresentação com 70 pessoas, entre 3 e 84 anos de idade, e envolvendo artistas convidados, como Paulão Sete Cordas, o mesmo diretor de Zeca Pagodinho (BOY, 2006).

esse autor estava interessado, inicialmente, "pelas frases percussivas, células rítmicas e convenções do tambor de jongo" (SILVA, 2006, p. 63).

O trabalho de Mestre Darcy mostrava o jongo na sua dimensão artística. Segundo Silva (2006),

> o sagrado e aspectos correlatos também estavam presentes em seu toque de tambor, canções e dança. Mas pode-se dizer que Mestre Darcy deu mais destaque em sua vida para aquilo que o Jongo tinha de belo, sedutor, malicioso e mundano. Ele era também conhecedor dos preceitos, fundamentos e mistérios do jongo. (ADAILTON da SILVA, 2006, p. 64).

Portanto, diferente de Gandra (1995) e Simonard (2005), Silva (2006) não considera que o Jongo da Serrinha perdeu seus aspectos religiosos. Segundo ele, Mestre Darcy dominava o "culto da linha das almas", que identifica a presença dos Pretos Velhos da Umbanda nas rodas de jongo.

Como destaque da pesquisa de Silva, (2006) tem-se a distinção que faz a respeito dos diversos usos que a expressão "Jongo da Serrinha" adquire. A ONG do Grupo Cultural Jongo da Serrinha (GCJS) realiza diversos trabalhos sociais e é a vanguarda entre os grupos de jongo; o Grupo Artístico Jongo da Serrinha (GAJS) é formado por músicos, cantores e dançarinos com formação em música erudita e popular; o Jongo da Serrinha é o nome do CD lançado pela ONG, título do espetáculo do GAJS e de suas demais atividades; o Jongo da Serrinha, patrimônio cultural do Brasil, inventariado pelo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), para reconhecimento junto ao IPHAN.

Como citado anteriormente, uma das representações existentes sobre o jongo e percebida por Silva (2006) é aquela que o relaciona a projetos sociais. Nessa parte da pesquisa, sua análise é pautada nas atividades do GCJS, o qual aglutina vários projetos sociais através do jongo, mobilizando e servindo como fonte de renda para a maioria das pessoas da comunidade. Esse discurso legitimador do jongo como uma instituição que desenvolve diversas atividades impulsionou o grupo a conseguir apoio e recursos, como também a construir um acervo para o seu reconhecimento como patrimônio cultural.

A rede de contatos do GCJS proporcionou aos demais jongueiros a difusão da ideia de registro do jongo como patrimônio cultural do Brasil. Com isso, o trabalho dos pesquisadores do CNFCP foi facilitado. De igual maneira, o Encontro de Jongueiros[30],

[30] Outras informações a respeito desses Encontros serão dadas mais adiante.

evento anual que reúne grupos de jongo do Sudeste, também contribuiu para a pesquisa, uma vez que vem fortalecendo a rede jongueira existente desde 1995.

Em 2005, o jongo foi reconhecido pelo IPHAN como patrimônio cultural do Brasil. Como já citado, no segundo capítulo aprofundaremos a análise sobre tal reconhecimento, sendo importante atentarmos agora para as contribuições de Silva (2006)[31] quando investiga o jongo enquanto patrimônio cultural. Segundo o autor, o jongo manipulado enquanto tal proporcionou aos jovens do Morro da Serrinha uma referência identitária, pois contribuiu para uma imagem positiva do morro, o que, consequentemente, aumentou a autoestima desses jovens.

Entretanto, o reconhecimento do jongo enquanto patrimônio cultural também trouxe transformações negativas ao Jongo da Serrinha, pois

> vários dos chefes das famílias que no passado deram sustentação e mantiveram viva a tradição das rodas de Jongo eram ao mesmo tempo lideranças em suas comunidades e porta-vozes de seus pares. Sendo assim as mudanças que se notam podem afetar a hierarquia política entre as gerações e dentro da comunidade como um todo, já que os jovens universitários pareciam estar usurpando o centro do poder dos velhos jongueiros nessa comunidade. (SILVA, 2006, p. 89)

Se é fato que o jongo ser patrimônio cultural do Brasil possibilitou ao Jongo da Serrinha traçar outros caminhos, no entanto essas oportunidades não deixaram de gerar diversos conflitos entre seus participantes. Tais oportunidades passaram a atender mais aos interesses da coordenação desse jongo, constituída de pessoas que não moravam no Morro da Serrinha, ao invés dos interesses e iniciativas voltadas aos locais.

As pesquisas de Alessandra Ribeiro Martins (2008, 2011) são também fundamentais para aprofundarmo-nos na temática do jongo. Em 2008, ela apresenta sua monografia "Comunidades e instituições: o jongo, sua história e suas representações no sudeste do Brasil do século XXI", para obtenção do título de graduação em História, pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas), na qual analisa quatro documentários sobre o jongo, produzidos entre 2001 e 2007, atentando-se para como essa prática é retratada.

Já em 2011, conclui seu mestrado, no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Urbanismo da mesma universidade, cuja dissertação foi nomeada "Requalificação Urbana: a Fazenda Roseira e a Comunidade Jongo Dito Ribeiro, Campinas/SP". O objetivo dessa pesquisa foi investigar a articulação da comunidade em torno da

[31]Adailton Silva integrou a equipe do INRC do Jongo no Sudeste, pesquisa que resultou no reconhecimento do jongo pelo IPHAN.

requalificação urbana da fazenda, considerada referência histórica e cultural para a comunidade jongueira. Acredito que esses trabalhos merecem destaque, uma vez que Alessandra é jongueira, integrante da Comunidade Jongo Dito Ribeiro, de Campinas.

Alessandra é neta de Benedito Ribeiro, negro nascido em 1904, na região mineira de Caldas. Quando completou 24 anos, Benedito se mudou para São Paulo, a fim de trabalhar numa confeitaria, onde conheceu sua esposa, Benedita Neves Balthazar, com quem teve filhos e fundou a família Ribeiro, em Campinas.

Martins (2011) afirma que Benedito foi jongueiro e sua

> devoção por São Benedito foi o laço que o marcou como cozinheiro e festeiro, levantador de mastro e realizador de festas juninas, acompanhados pela fogueira de são João, rezas e terços.
> É nesse contexto de devoção e festividade que ele apresentava o jongo, que se alternava entre as apresentações dos batuques, como samba de bumbo, manifestação muito praticada pelos negros campineiros nesse período. (MARTINS, 2011, p. 89).

Em 1964, Benedito faleceu e o jongo parou de ser praticado. Em 2000 é retomado por Alessandra, quando ela começa a se inserir no movimento negro que estava se consolidando em Campinas. Nessa época, surgiram vários projetos e lideranças na Casa de Cultura Tainã, "um espaço cultural organizado pela comunidade no centro da Vila Castelo Branco, onde tambores digitais e alfaiais de maracatu uniam diferenças em igualdade" (MARTINS, 2011, p. 86). Nessa casa de cultura foi criado o projeto Nação Tainã, no qual Antônio Carlos da Silva, o TC, liderança negra de Campinas, ministrava oficinas voltadas para a música e a comunicação.

Alessandra teve a oportunidade de participar de tais oficinas e, nessa circunstância, passou a se reconhecer dentro de uma tradição deixada por seus antepassados:

> Foi nessa atmosfera que em uma das vivências propiciadas pela Casa de Cultura Tainã, que muitos jovens ouviram o jongo pela primeira vez e entre eles, eu, que diante da desistência por falta de recursos em uma universidade particular no curso de Administração, perda de emprego por racismo em uma empresa ligada a shoppings centers em plena Avenida Paulista, buscava com afinco uma compreensão dessas desigualdades e o que a negritude trazia em sua bagagem, além das histórias ouvidas desde pequena sobre escravidão nos bancos escolares. Conhecemos a primeira comunicação a longa distância, os tambores, a nova comunicação global, os teclados, conheci o Baobá, árvore que no processo de embarque dos escravos de África era usada para que os escravos dessem voltas em seu entorno para esquecer de onde vinham, suas culturas e raízes e hoje aprendi a cultivá-las para me fortalecer e lembrar que tantas outras coisas, grupos, pessoas e modos diferenciados de compreender o próprio ser. (MARTINS, 2011, p. 87).

Neste contexto, Alessandra escutou o jongo pela primeira vez, através de Daniel Reverendo, da Associação Cultural Cachuera!, convidado por TC para promover uma

oficina na Casa de Cultura Tainã. Depois disso, Martins (2011) descreve que, emocionada, foi "convidada a voltar para casa e reencontrar no meu quintal segredos" (MARTINS, 2011, p. 88). Disso, resultou uma festa Julina realizada na casa de Alessandra, o que marcou o retorno do jongo naquela comunidade.

No ano de 2003, o jongo recriado por Alessandra se consolida como Comunidade Jongo Dito Ribeiro, cujo objetivo é fortalecer as suas raízes negras, por meio de projetos, oficinas e eventos. As rodas de jongo passaram a ser realizadas nos finais de semana, abertas a quaisquer interessados. A comunidade também passou a participar de atividades de diversos grupos de cultura popular e também de debates que visam à construção de uma sociedade sem preconceitos, sobretudo sem racismo (MARTINS, 2011). A comunidade firmou-se devido aos jongueiros idosos, que guardam as memórias do jongo praticado pelos antigos. Ela congrega familiares e demais pessoas que praticam o jongo, além de receber o nome do seu ancestral e mentor referencial, Benedito Ribeiro, para não deixar morrer essa prática.

No ano de 2008, a Comunidade Jongo Dito Ribeiro se organizou para pleitear um espaço para suas atividades. Esse espaço seria a Casa de Cultura Fazenda Roseira, localizada na Região Noroeste de Campinas, distante do centro da cidade. Nessa mesma região situa-se a casa de Alessandra, no bairro Jardim Roseira, lugar de encontro do Jongo Dito Ribeiro. No passado, o bairro foi um loteamento da Fazenda Roseira[32], tendo abrigado a Comunidade Jongo Dito Ribeiro "através das rodas de jongo no quintal da residência da liderança da comunidade" (MARTINS, 2011, p. 95), Benedito Ribeiro.

Com o tempo, a região da Fazenda Roseira passa a ser valorizada, já que recebe grande afluxo populacional, devido ao superpovoamento da área central e à construção da avenida John Boyd Dunlop, ligando as regiões Noroeste e Central da cidade. Com isso, a especulação imobiliária desse entorno aumenta, surgindo, em 2007, o Condomínio Novo Horizonte (GUIDI, 2012).

Martins (2011) se refere a esse Condomínio como Loteamento Terra Nature. Este foi projetado para receber casas e prédios, naquele que seria o último lote de terras da Fazenda Roseira. Á época, a Prefeitura de Campinas aprovou o Condomínio, mas

[32] Assim como o bairro Jardim Roseira, outros loteamentos surgiram do território da Fazenda Roseira: o Ipaussurama, em 1953, e o loteamento da Companhia de Habitação Popular (COHAB), em 1975, que fez surgir a Vila Perseu Leite de Barros (MARTINS, 2011).

indicou uma doação de mais de 15 mil hectares a serem transformados em Equipamento Público Comunitário (EPC).

Tomando conhecimento dessa situação, a fim de tentarem proteger a sede da Fazenda, em estado precário, e transformá-la em um local para abrigo de atividades culturais, educacionais e sociais, a Comunidade Jongo Dito Ribeiro, juntamente com outros movimentos sociais de Campinas, inicia um processo de ocupação da Fazenda Roseira. Nesse processo, alternativas de proteção da Fazenda foram sugeridas e conflitos travados, como a tentativa de tombamento do imóvel pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Cultural de Campinas (CONDEPACC) e diversos confrontos com antigos proprietários da Fazenda e com os caseiros.

No entanto, em 2008, mesmo diante de tal situação, além de apoio instável da Prefeitura, a Comunidade Jongo Dito Ribeiro começa a oferecer, dentro da ocupação do espaço da Fazenda, atividades ao público, como aulas de inglês, dança do ventre, percussão, além das rodas de jongo e suas atividades, como a Feijoada das Marias do Jongo, o Arraial Afro-Julino e o evento Sou África em Todos os Sentidos (GUIDI, 2012). Esse movimento de ocupação, resistência e ressignificação do espaço da Fazenda Roseira fez com que essas atividades perdurassem até hoje, por meio de Pontos de Cultura[33], tendo a Comunidade conquistado a cessão de uso da sede da Fazenda Roseira, nomeada de Casa de Cultura AFRO Fazenda Roseira.

Percebemos, portanto, como a Fazenda Roseira e a sua requalificação urbana (MARTINS, 2011) é importante para a Comunidade Jongo Dito Ribeiro, dado que representa a resistência negra na cidade de Campinas, pois é uma antiga fazenda de café do século XIX. Segundo Martins (2011)

> a Fazenda Roseira, como "lugar de memória", constitui a matriz sobre a qual se articulam sínteses do conteúdo social e as formas espaciais, estimuladas pelas ações da comunidade jongueira integrando identidade cultural com a territorialidade na produção do espaço urbano (MARTINS, 2011, resumo).

Vemos como a identidade do Jongo Dito Ribeiro está atrelada ao espaço da Fazenda Roseira, que se constitui em um "lugar de memória", ou seja, um lugar dos seus ancestrais, auxiliando-os na resistência jongueira atual.

Quando fala do jongo de forma geral, Martins (2008) enfatiza as transformações do jongo contemporâneo, em que novos aspectos, contextos e caminhos foram inseridos. Se antes o jongo era praticado pelo negro escravizado, hoje é pelo trabalhador

[33] Os Pontos de Cultura estão inseridos no Programa Cultura Viva, criado pelo MinC em 2007. Seu objetivo é fomentar atividades culturais já existentes, desenvolvidas pelas próprias comunidades (GUIDI, 2012). No segundo capítulo, trataremos com mais profundidade do que são os Pontos e do Programa.

livre; se antes era utilizado para articular fugas, hoje é para diversão. O jongo atual denota uma nova dimensão política, pesquisado em universidades e considerado patrimônio cultural do Brasil.

Em relação ao seu reconhecimento pelo IPHAN, Martins (2008) chama atenção para o fato desse processo desencadear patrocínios e proporcionar emprego aos seus participantes, o que os eleva à posição de agentes culturais, possibilitando transformações sociais nas comunidades. Dessa maneira, o jongo não se configura somente como a memória de um passado mas também como uma prática viva no presente, fruto da mobilização e resistência de seus praticantes.

Uma grande mobilização jongueira teve início em 1995, quando foram criados os Encontros de Jongueiros, pelo professor da UFF, Hélio Machado de Castro. Em 1968, Hélio havia-se mudado para a cidade de Santo Antônio de Pádua, no Rio de Janeiro, para ministrar aulas de filosofia e geografia. À época, ficou interessado na cultura negra da região, tendo conhecido Dona Sebastiana II, liderança de caxambu que veio a falecer em 1995. Para homenageá-la e também porque temia o desaparecimento do jongo, o professor enviou um projeto à UFF intitulado "Encontro de Jongueiros", cujo objetivo era proporcionar encontros anuais aos jongueiros, para que estes discutissem problemas e se articulassem[34].

Dos Encontros de Jongueiros surgiu outra mobilização, a Rede de Memória do Jongo. Criada em 2000, a Rede é resultado da inserção, no Encontro de Jongueiros de Angra dos Reis, das mesas de debates, o que proporcionou ainda mais o diálogo entre os jongueiros. O objetivo da Rede é fortalecer os laços entre os jongueiros, a fim de preservar o jongo e ao mesmo tempo destacar as peculiaridades de cada comunidade. Segundo Penteado Júnior (2004), "na 'rede', não há dois grupos de jongo idênticos, já

[34] Em 1996, acontece o primeiro encontro, em Campelo, Santo Antônio de Pádua; em 1997, o segundo, em Miracema, Rio de Janeiro; o terceiro, em 1998, foi novamente em Santo Antônio de Pádua. Esses três encontros contaram apenas com jongueiros dessas duas cidades. Em 1999, o encontro foi realizado nos Arcos da Lapa, no Rio de Janeiro, e teve a adesão do Jongo da Serrinha, dos jongos de Angra dos Reis e do Quilombo São José da Serra, do Rio de Janeiro, e do jongo de Guaratinguetá, em São Paulo. Em 2000, o encontro aconteceu em Angra dos Reis; em 2001, em Valença; e em 2002, em Pinheiral, também no estado do Rio. O oitavo encontro, em 2003, foi em Guaratinguetá e teve a participação dos jongos de Lagoinha e de Piquete, ambos de São Paulo. O jongo de Lagoinha se destacou pela singularidade de seus participantes, todos brancos, e de sua dança em torno dos tambores. Em 2004, o encontro foi novamente nos Arcos da Lapa e teve o patrocínio da Petrobras. Cabe destacar que, nessa época, o processo de registro do jongo pelo IPHAN estava em curso, assim como a criação da Rede de Memória do Jongo. Em 2005, o encontro foi em Santo Antônio de Pádua e nele foi entregue aos jongueiros o título de patrimônio cultural do Brasil pelo IPHAN. Em 2006, acontece no Quilombo São José da Serra, para fortalecer a titulação das terras. Em 2007 não houve encontro, em 2008, foi realizado em Piquete e, em 2014, em São José dos Campos.

que seus praticantes improvisam, recriam, deixam a sua marca introduzindo novos padrões de canto, coreografia e vestimenta".

Paulo Carrano, um dos membros da Rede e professor da UFF, define o surgimento da Rede como:

> Os encontros de jongueiros, simultaneamente aos momentos anuais de dança, canto e festa promoveram comunicações entre sujeitos e instituições de diferentes lugares sociais e territórios culturais. Ao longo dos anos foi se consolidando o sentimento do pertencer coletivo a um movimento cultural fortemente enraizado nas comunidades urbanas e rurais de jongo, mas generosamente aberto para os apaixonados e comprometidos com esse patrimônio cultural que se mantém renovado mesmo nas difíceis condições de vida social das comunidades jongueiras [... que] são ameaçadas por graves problemas sociais, pela negação do direito à terra e predatórios processos de urbanização que incidem perversamente sobre os elementos materiais e simbólicos dessa cultura de origem rural. É desafio e compromisso da *Rede de Memória do Jongo* gerar espaços e tempos para a troca de experiências e saberes entre jovens e velhos das comunidades jongueiras, a reflexão sobre a cultura do jongo e o desenvolvimento local comunitário (CARRANO apud PENTEADO JÚNIOR, 2004, p. 225).

Vemos nessa definição de Carrano que a proposta da Rede é de caráter social e político, uma vez que busca integrar as comunidades jongueiras para discutir, inclusive, os problemas enfrentados por elas.

A mobilização jongueira, seja através do Encontro de Jongueiros ou da Rede de Memória do Jongo, mostra como as práticas são alteradas constantemente, conforme o lugar onde são praticadas e quem as pratica, o que resulta na emergência de conformações identitárias diferentes (PENTEADO JÚNIOR, 2004). Ao mesmo tempo, a mobilização também une esses jongueiros singulares em prol de uma identidade comum, o jongo.

Notamos como alguns jongos inseridos nos contextos contemporâneos estão articulados por meio dos Encontros de Jongueiros e da Rede de Memória do jongo, o que faz com que adquiram uma nova dimensão política, que fortalece a identidade jongueira no Brasil e é anterior ao reconhecimento do Jongo no Sudeste como patrimônio cultural. Essas duas organizações fazem com que as comunidades jongueiras do Sudeste brasileiro, sobretudo dos estados de São Paulo e Rio de Janeiro, passem a ter o apoio da UFF, por meio de Paulo Carrano e seus discentes, e da Associação Cultural Cachuera!, por intermédio de Paulo Dias.

Penteado Júnior (2010) também situa sua reflexão sobre o jongo na noção de brasilidade, na qual o reconhecimento do Jongo no Sudeste pelo IPHAN está incluído, dado que abarca narrativas nacionais e significações para seus participantes, os jongueiros.

De acordo com o autor, o jongo enquanto prática sociocultural adquire representações diferentes: a primeira – construída pelos folcloristas do século XX, os primeiros a pensarem o jongo enquanto tema – concebe-o como dança, ressaltando suas características melódicas e coreográficas, que estavam em risco de iminente desaparecimento; a segunda, cunhada pela expressão "pai do samba", que evidencia o jongo no cenário nacional; e, por fim, a terceira e contemporânea, que legitima o jongo enquanto patrimônio cultural do Brasil e demonstra a valorização de expressões culturais populares entendidas como de reminiscências escravas. Contudo, esse discurso inclusivo marcado pelo popular ainda submete os jongueiros a apresentações com cachês irrisórios e lanches servidos de forma diferenciada, entretanto, faz com que os jongueiros criem estratégias interessadas na preservação do jongo, guiados por releituras que fazem de sua prática, como o lugar da magia no jongo, ausente nas apresentações.

Para finalizar, é interessante citar as pesquisas sobre o jongo/caxambu no Espírito Santo[35], onde vêm sendo realizadas por Osvaldo Martins de Oliveira, antropólogo da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Esse pesquisador, investiga o jongo/caxambu, sobretudo nas comunidades quilombolas do Espírito Santo, atentando-se para a "consciência de quilombolas sobre sua constituição comunitária e a apropriação política desses saberes como patrimônio cultural para a demarcação de seus territórios e identidades étnicas" (OLIVEIRA, 2011, p. 141).

Das 40 comunidades que se definem como quilombolas no Espírito Santo, 18 são praticantes de jongo/caxambu, sendo seis no Norte do estado e 12 no Sul, ou seja, do total das 24 comunidades jongueiras/caxambuzeiras mapeadas pelo Programa

[35] Os Programas de Extensão, realizados durante os anos de 2012 e 2013, respectivamente, "Territórios e territorialidades rurais e urbanas: processos organizativos, memórias e patrimônio cultural afro-brasileiro nas comunidades jongueiras do Espírito Santo" e "JONGOS E CAXAMBUS: culturas afro-brasileiras no Espírito Santo", mapearam 24 comunidades jongueiras/caxambuzeiras no estado. Dessa totalidade, 14 estão na Região Sul: Caxambu do Horizonte, Alegre; Tambores de São Mateus e Jongo de São Benedito Sol e Lua, ambos em Anchieta; Caxambu Santa Cruz, Caxambu da Velha Rita, Caxambu Alegria de Viver, os três em Cachoeiro do Itapemirim; Comunidade Córrego Amarelo (jongo/caxambu em memória), Divino São Lourenço; Jongo do Mestre Wilson Bento e grupo mirim Chrispiniano Balbino, Itapemirim; Caxambu de Andorinhas, Jerônimo Monteiro; Caxambu de Santo Antônio de Muqui e Distrito de Dona América, ambos em Mimoso do Sul; Caxambu da Família Rosa, Muqui; Jongo de Boa Esperança e Cacimbinha, Presidente Kennedy; Comunidade de Pedra Branca, Vargem Alta. Dez estão na Região Norte: Jongo de São Benedito, Jongo de São Bartolomeu, Jongo de Sant'Ana, Jongo de São Benedito das Piabas, Jongo de Santa Bárbara, Jongo de São Cosme e Damião, estes seis em Conceição da Barra; Jongo de São Benedito, Jongo de Santo Antônio, Jongo de São Benedito, este três em São Mateus; Jongo de São Benedito, Linhares. Tais nomes nos levam a perceber que as comunidades do Sul do estado referem-se à prática como caxambu, enquanto as comunidades da faixa litorânea, como jongo (GUIMARÃES; OLIVEIRA, 2014).

coordenado por Osvaldo Martins de Oliveira, apenas seis não estão inseridas no contexto dos quilombos.

Oliveira (2011) chama atenção para a relação de alguns jongos/caxambus do Espírito Santo com a devoção a São Benedito e para uma ligação histórica com a cabula, culto afro de origem banto, que existiu com esse nome no Espírito Santo até a década de 1970. A cabula era composta por três mesas de santo: mesa de Santa Maria, mesa de Santa Bárbara e mesa de Cosme e Damião (NERY, 1963 apud OLIVEIRA, 2011). Segundo Oliveira (2011), as duas últimas continuam existindo em comunidades quilombolas do estado.

Por fim, Oliveira (2011) constata que o jongo/caxambu é utilizado pelas comunidades quilombolas como sinal diacrítico, isto é, sinais que as comunidades escolhem para se diferenciar de outras comunidades (CARNEIRO DA CUNHA, 1987).

> Na perspectiva da análise da consciência étnica dos direitos aos territórios, entendemos que os rituais festivos como *jongo, congo e baile dos congos* não são apenas culturas imateriais, pois são partes de territórios negros etnicamente diferenciados, afinal o território é a síntese entre a dimensão físico-geográfica (a terra) e a dimensão simbólica da territorialidade, e quem se apropria e operacionaliza as dimensões da cultura ou do patrimônio cultural quilombola são as comunidades que se definem como tais. Portanto, nos rituais festivos encontramos uma dimensão simbólica e uma linguagem metafórica que os sujeitos coletivos empregam para falar de uma realidade que é também material. Nesse sentido, os rituais festivos existem em comunidades que transitam entre a resistência e a negociação, que herdaram e transmitem seus bens culturais como sinais diacríticos demarcadores de territórios (OLIVEIRA, 2011, p. 165).

Em vista disso, o jongo/caxambu nessas comunidades, além de apresentar relação com a devoção aos santos e com os cultos afro-religiosos, também possui uma dimensão simbólica que se relaciona com o território, servindo para demarcá-lo.

Ainda com relação ao jongo/caxambu no Espírito Santo, Moura Júnior (2013) afirma que "embora os jongueiros se esforcem em apresentar o Caxambu desvinculado do ato da demanda, é possível observamos que, no caso das comunidades do sul do Espírito Santo, esse distanciamento se situa unicamente no nível do discurso". (MOURA JÚNIOR, 2013, p. 137). O autor prossegue afirmando que o caxambu se situa numa posição tênue entre o religioso e o lúdico por meio de uma estratégia de negociação empregada nos discursos da atualidade, que se relaciona com a condição histórica de marginalização do negro na sociedade brasileira.

Para finalizar, cabe destacar a dissertação de mestrado de Andrade (2013). A pesquisadora investigou as comunidades jongueiras no território quilombola de Sapê do

Norte[36], localizado numa região setentrional do estado do Espírito Santo, também conhecida como Sapê do Norte. De forma geral, a pesquisadora observou que o jongo ali, em sua maioria, é conduzido e integrado por mulheres, sendo que seus participantes se autodeclaram negros. Outra característica desses jongos, a qual destaco aqui, é a sua dimensão religiosa, relacionada à devoção de diversos santos. Nessa devoção, nos dias de santo, os jongos são praticados nos cortejos das procissões religiosas ligadas à Igreja Católica em comemoração a esses santos.

Assim sendo, em observação às pesquisas citadas que investigaram o jongo/caxambu no Espírito Santo, podemos concluir que a prática nesse estado, em sua maioria, está localizada nas comunidades quilombolas, carrega uma forte dimensão religiosa de devoção a santos e é liderada pelas mulheres.

Neste capítulo busquei apontar as principais contribuições presentes em algumas produções bibliografias sobre o jongo, seja por meio da historiografia, das pesquisas dos folcloristas ou das pesquisas que inserem o jongo em diferentes áreas de conhecimento. Vimos como o contexto dessas pesquisas resultaram nas abordagens apresentadas e como a ideia que se tem do jongo atualmente é mais ampla do que a que se tinha no início do século XIX. Como o jongo também apresenta relação com o patrimônio cultural, no próximo capítulo nos deteremos sobre o que é o patrimônio e como o jongo se tornou reconhecido pelo IPHAN.

[36] São elas: Jongo de São Bartolomeu (Comunidade de Santana); Jongo de São Benedito e São Sebastião (Comunidade de Itaúnas); Jongo de Santo Antônio (Comunidade de São Cristóvão); Jongo de São Benedito (Comunidade de São Benedito); Jongo de Santa Bárbara (Comunidade de Linharinho); Jongo de São Benedito das Piabas (Comunidade de São Benedito das Barreiras).

CAPÍTULO 2 - DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL AO PATRIMÔNIO CULTURAL: REGISTRO E SALVAGUARDA DO JONGO NO SUDESTE

No primeiro capítulo apresentei diversas pesquisas, sejam elas historiográficas, folclóricas, antropológicas, dentre outras, que trataram o jongo enquanto tema. Como visto nesse capítulo, há uma série de trabalhos que relacionam o jongo ao patrimônio cultural. Isso se deu, principalmente, devido ao reconhecimento do Jongo no Sudeste como patrimônio cultural do Brasil em 2005.

A investigação que resulta nesta dissertação relaciona-se diretamente com o patrimônio. Com essa perspectiva, busco, neste segundo capítulo, aprofundar a temática do jongo enquanto patrimônio cultural, a fim de demostrar, sobretudo, como e por qual motivo deu-se o reconhecimento dessa prática pelo IPHAN.

A noção de patrimônio cultural é historicamente constituída e tem-se alterado com o tempo. No Brasil, a ampliação da noção de patrimônio cultural, com a incorporação da ideia de patrimônio imaterial, teve o ano de 2000 como um de seus principais marcos, a partir do instrumento do registro, pelo Decreto 3.551, e do Programa Nacional de Patrimônio Imaterial (PNPI). Como será demonstrado adiante, particularmente o registro tem sido o instrumento por excelência utilizado para o reconhecimento das manifestações culturais[37] do Brasil.

Além de demostrar como se amplia a noção de patrimônio no país, também será dada a conhecer a relação que o patrimônio cultural imaterial possui com a noção de folclore e cultura popular.

Por fim, será discutida a patrimonialização do jongo, que o transforma em Jongo no Sudeste, e ainda será descrito e analisado o desenvolvimento da salvaguarda desse bem cultural no período que compreende os anos de 2006 a 2016.

[37] No primeiro capítulo, as denominações mais recorrentes usadas para se referir ao jongo foram as de *batuque*, manifestações folclóricas ou práticas. Neste capítulo, em alguns momentos o jongo será denominado como manifestação cultural, termo utilizado pelo IPHAN quando patrimonializa práticas que se enquadram no reconhecimento da política de patrimônio imaterial.

2.1 Constituição e transformação da noção de patrimônio cultural no Brasil

O desenvolvimento da noção de patrimônio será analisado a partir de uma visão que busca problematizar a periodização cronológica oficial sobre as concepções de patrimônio. Serão apresentados os principais panoramas que descreveram o desenvolvimento da prática de preservação no Brasil e do seu alcance temático. Como será demonstrado, tal desenvolvimento perpassou inúmeros acontecimentos políticos e conjunturais, transformando assim a concepção de patrimônio, o que fez ampliar, consequentemente, a sua abrangência.

A partir dos anos 1990 começaram a surgir no Brasil diversas pesquisas que abordam a temática do patrimônio, principalmente no que diz respeito a sua institucionalização no país. De forma geral, a maioria dessas pesquisas elegeu um recorte cronológico, que compreende a trajetória das práticas patrimoniais dividindo-a em fases, as quais abarcam algum período situado entre os anos de 1930 e 1980.

De acordo com Chuva (2012), essas pesquisas sofreram influência da periodização criada pela primeira versão oficial sobre a história da preservação do patrimônio no Brasil, intitulada *Proteção e revitalização do patrimônio cultural no Brasil: uma trajetória*[38], versão essa que elaborou duas fases da trajetória institucional do patrimônio, a fase *heroica* (1937 a 1967), protagonizada por Rodrigo Melo Franco de Andrade, e a segunda fase (1967 a 1979), protagonizada por Renato Soeiro.

Chuva (2012) vai além e argumenta que "esta versão oficial também introduziu uma periodização que se tornou consagrada, organizando em duas grandes fases a trajetória institucional: a fase *heroica* e a fase *moderna*" (CHUVA, 2012, p. 148), tendo entre os seus principais protagonistas, além do já citado Rodrigo Melo Franco de Andrade, Mário de Andrade e Aloísio Magalhães.

A discussão aqui proposta busca problematizar essa versão oficial, apresentando as principais questões que marcaram a constituição e as transformações em torno da

[38] Publicado pela Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) e pela Fundação Nacional Pró-Memória (FNPM) em 1980, o documento encontra-se disponível em:<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Protecao_revitalizacao_patrimonio_cultural(1).pdf>. Acesso em: 23 mai. 2017.

noção de patrimônio, não pretendendo ser extremamente detalhada, enfatizando a ampliação conceitual que resultará na criação da política de patrimônio imaterial.

As pesquisas desenvolvidas por Rubino (1996), Fonseca (2009), Oliveira (2008) e Gonçalves (1996) situam o panorama da preservação no Brasil referindo-se à periodização consagrada, em que a fase *heroica*, marcada pela criação do SPHAN, situa-se no contexto do movimento modernista e na instauração do Estado Novo, na primeira metade do século XX.

Nessa época, o movimento modernista[39], formado por intelectuais, estava extremamente atuante. Dentre eles, Fonseca (2009) destaca a figura de Mário de Andrade, capaz de dialogar com diversos colegas seus, servindo "de elo entre vários intelectuais modernistas de todo o país através de seus contatos pessoais, viagens e correspondências" (FONSECA, 2009, p. 84). Além disso, esse intelectual, como os demais modernistas, tinha a preocupação da criação de uma identidade nacional para o Brasil, no entanto, a seu ver esta deveria ser precedida das raízes culturais brasileiras.

No que se refere ao Estado Novo, Fonseca (2009) afirma que a sua instauração viria ampliar a Administração de um Estado que objetivava a criação de uma cultura nacional homogênea para proporcionar aos cidadãos a identificação com a nação.

Devido a esse projeto político do Estado Novo convergente às ambições dos modernistas é que estes encontraram espaço para colocar em prática sua proposta de rompimento com as tradições estética e cultural vigentes. Nesse contexto, "era o envolvimento na questão da identidade nacional que marcava o compromisso social do intelectual, inclusive de escritores e artistas. Nesse sentido, assumiam também a função de atores políticos" (FONSECA, 2009, p. 88) ou de *persona pública* (GONÇALVES, 1996*)*. Sendo assim, a proposta dos modernistas se concretizaria com a criação de órgãos como o SPHAN.

Desde os anos de 1920, a proteção de obras de arte e monumentos nacionais já estava sendo desenvolvido no Brasil, no entanto, o Estado apenas começa a pensar efetivamente a questão do patrimônio em 1936, quando Gustavo Capanema, ministro da Educação e Saúde, mobilizou-se para a criação de um projeto visando à proteção desses

[39] Movimento que propunha uma revolução artística através das críticas ao passadismo e à academia, congregando diversas orientações estéticas e ideológicas. Em 1922, ano do Centenário da Independência, organiza em São Paulo a famosa Semana de Arte Moderna, que, por meio de forte apelo performático e diversos eventos comemorativos, difundiu as posições em disputa pelas representações do Brasil.

objetos. Para isso, convidou Mário de Andrade para apresentar um anteprojeto[40] de criação de um órgão que seria voltado especificamente para a proteção do que viria a ser chamado o patrimônio histórico e artístico nacional.

Segundo Fonseca (2009),

> no seu anteprojeto Mário de Andrade (1981, p.39-54) desenvolveu uma concepção de patrimônio extremamente avançada para o seu tempo [...]. Ao reunir num conceito – arte – manifestações eruditas e populares, Mário de Andrade afirma o caráter ao mesmo tempo particular/nacional e universal da arte autêntica, ou seja, a que merece proteção. (FONSECA, 2009, p. 99)

A autora ressalta ainda que essa noção de arte de Mário de Andrade unifica a ideia de patrimônio ao abarcar oito categorias: arqueológica; ameríndia; popular; histórica; erudita nacional; erudita estrangeira; aplicadas nacionais; aplicadas estrangeiras, o que democratizou os valores atribuídos ao patrimônio, aproximando-se da "concepção antropológica de cultura" (FONSECA, 2009, p. 99) e distanciando-se das noções de arte e história vigentes, inclusive nos países europeus.

O anteprojeto de Mário de Andrade, portanto, descrevia uma preocupação sua em valorizar o popular, ao mesmo tempo em que não buscava privilegiar, no que diz respeito à atribuição de valor, as formas de expressão cultas. Para ele, o órgão tinha que cumprir uma função social e facilitar a comunicação com o público (FONSECA, 2009).

Contudo, em 1937, o então dirigente do SPHAN, que já funcionava de forma não oficial desde 1936, Rodrigo Melo Franco de Andrade, modifica o texto do Decreto-Lei 25, aquele que criara oficialmente o serviço do patrimônio. Na ocasião, ele não incluiu todas as contribuições de Mário de Andrade, pois acreditava que, para viabilizar a proteção legal do patrimônio, era necessário referir-se a elementos como artefatos, monumentos, edificações, únicos, a seu ver, possíveis de preservação pelo instrumento criado, o tombamento, o qual não seria efetivo se utilizado para proteger as manifestações folclóricas.

Esse episódio ocorrido entre Rodrigo Melo Franco de Andrade e Mário de Andrade marca a oposição entre o anteprojeto e o Decreto-Lei 25 e é muito conhecido na história da instituição federal de proteção aos patrimônios no Brasil. No entanto, Fonseca (2009) chama a atenção para o fato de que tal oposição representa um falso problema, principalmente se olharmos para o trabalho desenvolvido pelo órgão, que naquele momento tinha objetivos mais imediatos: estava inserido num contexto político e ideológico específico, o do Estado Novo, e orientava-se pela atribuição de valores da

[40] Esse anteprojeto encontra-se no anexo do já citado documento *Proteção e revitalização do patrimônio cultural no Brasil: uma trajetória*.

tradição europeia fundada na noção de monumento histórico e artístico[41], que carregava um sentido de herança coletiva cultural e deveria, portanto, ser preservado.

No que diz respeito à criação do SPHAN, Chuva (2012), em oposição à versão cronológica oficial, afirma que desde a criação do Serviço as práticas de preservação foram pensadas para a integração da população num território considerado nacional. Tal integração foi acionada pelo poder para a definição do patrimônio histórico e artístico nacional. Havia uma política do Estado Novo marcada pela unidade nacional, cujo objetivo era impor valores estéticos, civilizatórios e morais. Essa política foi implantada com a ajuda de um grupo de intelectuais modernistas, incorporado nas redes de relações do Estado Novo. Portanto, o projeto desses intelectuais modernistas ia ao encontro da ideologia do Estado Novo.

No entanto, a política de preservação no Brasil não sofreu apenas influência do contexto interno. O patrimônio nacional no mundo ocidental estava ligado à ideia de monumentalização, ou seja, aos monumentos e objetos arquitetônicos. Isso fez com que surgisse uma área de especialização, na qual os arquitetos eram os especialistas e, portanto, assumiam o poder sobre este campo. Chuva (2009) demostra que no Brasil não foi diferente, sendo o campo do patrimônio dominado por um grupo formado sobretudo por arquitetos, que determinaram o que viria a ser o patrimônio histórico e artístico nacional.

Portanto, além de um projeto político que se relacionava à ideologia do Estado Novo – a qual, além de construir uma identidade nacional homogênea, visava a impor valores morais, civilizatórios e estéticos –, o que também estava em jogo para os modernistas era o monopólio científico, técnico e profissional do campo do patrimônio pelos arquitetos.

Outra questão ressaltada por Chuva (2012) é a do mito criado em torno de Mário de Andrade pela versão cronológica oficial, quando da criação do Decreto-Lei 25. Como visto anteriormente, a literatura sobre a história da preservação no Brasil tem demonstrado a importância da atuação desse intelectual na consolidação desse decreto por meio do seu anteprojeto. No entanto, para a autora esse mito construído em torno da figura de Mário de Andrade atesta um

> anacronismo que, para demostrar a pertinência da filiação com Mário de Andrade na constituição dessa trajetória, forjou uma linha de continuidade histórica, obscurecendo a complexidade e os antagonismos naquele âmbito

[41] Para mais informações a respeito dessa noção de monumento histórico e artístico na Europa, ver Fonseca (2009, capítulo 2) e Choay (2001).

> político. Embora seja inegável a influência do poeta para aquela geração de intelectuais, é necessário chamar a atenção para os danos ético-políticos causados pela adoção de uma visão "histórica" essencialmente cronológica e linear, bem como suas consequências para as formulações das políticas públicas por ela subsidiadas. (CHUVA, 2012, pp. 148-149)

Chuva (2012) propõe uma reelaboração histórica da noção de patrimônio no Brasil, distanciando-se da concepção de uma linha de continuidade, com a intenção de mostrar a complexidade do processo de construção dessa noção, fortemente inserido nos campos político e acadêmico, uma vez que, a partir da década de 1930, as ações de preservação começam a ser inseridas no âmbito das políticas públicas e, simultaneamente, vão-se constituindo diversos campos de conhecimento acadêmico, produtos de divisões e especializações.

Ainda de acordo com Chuva (2012), a trajetória da institucionalização do campo de preservação no Brasil foi conflituosa e as pesquisas que seguiram a periodização proposta pela versão oficial ocultaram os conflitos em torno da concepção de patrimônio. Isso fica evidente se considerarmos que houve monopólio da versão dos fatos pelos modernistas (RUBINO, 2002 apud CHUVA, 2012) na medida em que eram eles os divulgadores da história do desenvolvimento do campo do patrimônio no Brasil.

As relações conflituosas que perpassaram esse campo e que não foram oficializadas pelos modernistas envolvem os folcloristas. Ao longo do tempo, as trajetórias do folclore e do patrimônio distanciaram-se, mesmo que estivessem unidas pelo pensamento de Mário de Andrade, representadas no seu anteprojeto e na sua Missão de Pesquisas Folclóricas[42], realizada entre 1936 e 1938 no Departamento de Cultura de São Paulo.

Chuva (2009) aponta que Rodrigo Melo Franco de Andrade reconhecia a limitação do patrimônio histórico e artístico nacional, concebido como monumentos e ausente da cultura popular. No entanto, "o entendimento de patrimônio cultural de Mário de Andrade era bastante diferente, e até mesmo antagônico, do entendimento do grupo de intelectuais integrado à rede de Capanema e Rodrigo Melo Franco de Andrade e que se tornou hegemônico no Sphan" (CHUVA, 2009, p. 154).

Para Mário de Andrade a cultura brasileira deveria ser compreendida como uma totalidade coesa, ainda que constituída de diversas práticas. Por esse motivo, ele incluía o folclore e as tradições populares como integrantes da nossa nacionalidade, além de

[42] A Missão foi uma grande pesquisa etnográfica, que buscava conhecer e construir a nação brasileira, por meio de uma noção integral de cultura e da metodologia de inventário.

considerar a identidade nacional uma síntese de diferentes costumes e formas de expressão, o que não parecia compor o patrimônio histórico e artístico nacional, uma vez que a arte popular não fora incorporada às ações de preservação e ao rol de bens culturais passíveis de tornarem-se patrimônio.

Nesse processo, estava o predomínio dos arquitetos, liderados por Lúcio Costa, que se tornaram os especialistas do campo do patrimônio e orientavam-se pelo Mito das Três Raças, vertente assentada

> nas teses sobre as três raças formadoras da sociedade brasileira, graças à noção de civilização material introduzida por Afonso Arinos de Melo Franco, que percebia no branco português a maior influência, em razão da maior perenidade dos materiais utilizados nos processos construtivos, e na presença do negro africano e do índio autóctone (CHUVA, 2012, p.154).

Tal Mito justificava "o predomínio da proteção de bens materiais, especialmente arquitetônicos, relativos ao período colonial" (CHUVA, 2012, p. 154). Dessa forma, o projeto de Mário de Andrade encontrará espaço em outro órgão do Estado, o que separará os campos do folclore e do patrimônio.

Era essa a noção que fundamentava a leitura dos objetos e monumentos que deveriam ser tombados pela instituição, a qual, buscando difundir seu projeto de construção da identidade nacional e de civilização, acreditava haver um só modelo a ser seguido para civilizar o Brasil, modelo esse que estava presente em países da Europa e da América do Norte[43].

Apresentado esse contexto da criação do SPHAN[44], partiremos agora para a análise das suas práticas de preservação. A busca pela identidade nacional e pela civilização nos primeiros anos de atuação do órgão está intimamente ligada a uma ideia de passado, construída por meio de uma memória que configuraria a nação brasileira. Tais práticas foram marcadas pela ideia de autenticidade, discutida por Fonseca (2009), Rubino (1996), Oliveira (2008) e Gonçalves (1996). Este último aponta que os objetos preservados nesse período eram marcados pelas noções de autenticidade, continuidade, unidade e totalidade. Além disso, distanciados no tempo e no espaço, eram transformados em objetos de desejo, fazendo com que fossem preservados. A prática institucional estaria ligada, então, a uma tentativa de evitar a perda ou a uma retórica da perda, ou seja, há de se preservar os objetos que constituem a nação a fim de que a identidade nacional, em vias de construção, não se perdesse.

---

[43] Para maior aprofundamento dessa questão, ver Melo Franco (2005) e Teixeira (2012).
[44] O SPHAN, em 1946, passa a receber o nome de Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN).

Para a proteção desses objetos que não poderiam ser perdidos era utilizado o instrumento do tombamento, o qual pressupõe a identificação e a classificação daquilo que era considerado patrimônio histórico e artístico nacional, inscrevendo-os em um dos quatro Livros de Tombo: Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico; Histórico; Belas Artes; Artes Aplicadas.

Segundo Rubino (1996), os tombamentos realizados nos primeiros anos de atuação do SPHAN reduziram o patrimônio a um conjunto "com quatro séculos de história, extremamente católico, guardado por canhões, patriarcal, latifundiário, ordenado por intendências e casas de câmara e cadeia, e habitado por personagens ilustres, que caminham entre pontes e chafarizes" (RUBINO 1996, p. 98). Isso é evidenciado na concentração de tombamentos em estados vinculados a ciclos econômicos, como Bahia, Pernambuco, São Paulo e Minas Gerais, ou seja, nas regiões Sudeste e Nordeste do Brasil, o que configuraria "um mapa do Brasil passado". Em Minas, por exemplo, a matriz lusa foi privilegiada e a mão de obra escrava teria imprimido a essa arquitetura sua origem africana ou ameríndia.

Da mesma forma, os tombamentos dos primeiros anos de atuação do SPHAN demostram uma preferência por conjuntos urbanos surgidos no século XVIII, o que explica claramente o adjetivo *histórico* do serviço do patrimônio, cujo exemplo de maior destaque é o tombamento de monumentos arquitetônicos e religiosos em cidades mineiras, sobretudo em Ouro Preto.

Autores como Fonseca (2009), Rubino (1996), Gonçalves (2007), Oliveira (2008) e Chuva (2009) destacam o culto a Ouro Preto, ao barroco mineiro e às obras de Aleijadinho e mostram como este era divulgado em jornais, revistas e livros. As igrejas barrocas eram vistas como monumentos nacionais "em termos de uma suposta relação de continuidade com o passado colonial brasileiro (GONÇALVES 2007, p. 123), o que inventava a tradição que se desejava preservar com o objetivo de criar e comunicar a identidade nacional.

Fonseca (2009) aponta que

> no quotidiano das populações das cidades históricas, objetos antigos, já raros, eram considerados *velharias*, que podiam ser transformados em lenha ou servir para transações comerciais. Para os funcionários do Sphan, porém, além de valorizados, esses objetos eram insubstituíveis, uma vez que haviam desaparecido as condições de sua produção (FONSECA, 2009, p. 107)

Essa prática descrita por Fonseca (2009) remete à ideia da perda presente na análise de Gonçalves (1996). Para este, o SPHAN criou um discurso do Brasil

objetificado por meio de uma narrativa em que a civilização e a tradicionalidade encontraram espaço, pautadas pela ideologia, do Estado Nação e dos modernistas, segundo a qual a identidade nacional deveria ser discutida em termos culturais, e não mais raciais, a fim de que a brasilidade e a essência dessa identidade fossem reveladas.

Para Gonçalves (1996), essa narrativa foi difundida, sobretudo, por Rodrigo Melo Franco de Andrade, quem concebia o patrimônio brasileiro como parte do patrimônio universal. Mas, ao mesmo tempo, reconhecia as contribuições dos indígenas, dos negros e dos europeus à singular tradição do Brasil, numa síntese dos valores primitivos e exóticos de nosso povo. A tradição era exaltada para civilizar. Entretanto, esse reconhecimento da contribuição dos grupos indígenas e negros estava apenas no discurso, pois as práticas de preservação denunciavam a escolha de objetos provenientes dos grupos brancos. Isso pode ser evidenciado no conteúdo das publicações da *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, posteriormente intitulada *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*.

A revista foi criada juntamente com o SPHAN e

> de certa forma, podemos dizer que o periódico atuou complementariamente às ações desse Serviço, ora propondo uma ampliação do escopo de ações possíveis por parte da Instituição, ora reforçando os critérios e abordagens lançados por esta ou, ainda, incentivando o debate com outros setores da sociedade, centrando-se em aspectos da civilização material no Brasil. (LEAL et al., 2012, p. 167)

O editor da revista durante os anos de 1937 a 1968 foi Rodrigo Melo Franco de Andrade, o que vinculava o conteúdo do periódico à gestão do patrimônio histórico e artístico nacional. Nesse período, os temas publicados nas revistas não se distinguiam das ações de proteção do SPHAN, isto é, monumentos de arquitetura religiosa do período colonial, suas pinturas e esculturas, além de trabalhos biográficos sobre artistas e engenheiros responsáveis por essas obras.

Contudo, Leal et al. (2012) afirmam que a *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, mesmo priorizando a civilização material, também dava destaque para artigos que tratavam da Região Norte do Brasil e para manifestações culturais não contempladas pelo tombamento:

> Entre os referidos artigos, temos “Alguns aspectos da cultura artística dos Pancarus de Tacaratu”, de Estevão de Meneses Pinto; “Real Forte do príncipe da Beira”, de Antônio Leôncio Pereira Ferraz; “Pesquisa etnológica sobre a pesca brasileira no Maranhão”, de Raimundo Lopes; todos no número 2 da Revista; “Decoração das malocas indígenas e arqueologia amazônica”, do escritor Gastão Cruls, em seus números 5 e 6, respectivamente; “A habitação dos timbiras”, de Curt Nimuendaju, em seu oitavo número; assim como os

> artigos de Artur César Ferreira Reis sobre Amazonas e Pará, publicados nos números 5, 6, 8, 10, 11 e 13. (LEAL et al. 2012, p. 172)

Havia, por conseguinte, um "discurso possível" (CHUVA 1998 apud LEAL et al., 2012) na *Revista*, apontando para a tentativa de uma atuação mais abrangente, que não se efetivava nas ações de preservação do SPHAN, mas produzia um conhecimento, apresentando a diversidade do patrimônio e indo além das manifestações da civilização material.

Apesar do "discurso possível" (CHUVA, 1998 apud LEAL et al., 2012), podemos dizer que o SPHAN, de forma geral, nos seus primeiros anos de atuação, contribuiu para a construção da nação brasileira forjando uma identidade que privilegiava um dos grupos sociais presentes na história do Brasil: os brancos. Rubino (1996) aponta que a instituição excluiu outros grupos para delimitar muito bem de quem os brasileiros "descendem", produzindo um patrimônio cuja referência é um passado que remete a ancestrais e antepassados dignificados, excluindo, assim, conflitos ou contrastes e estabelecendo uma certa narrativa de um tempo já ultrapassado.

No entanto, Rubino (1996) afirma que a experiência de preservação desenvolvida pelo SPHAN deve ser considerada bem-sucedida. Isso se deve à sobrevivência dos inúmeros bens tombados que nos permitiram conhecer um passado, mesmo que este tenha sido elegido pela instituição. Esse sucesso permite, inclusive, rever os dilemas do campo da preservação e repensar a atividade para que se direcione a avanços.

A segunda fase da periodização consagrada, como citada anteriormente, está situada no período de 1967 a 1979, quando Renato Soeiro passa a coordenar a DPHAN. Diferentemente de Rodrigo Melo Franco de Andrade, Soeiro "não gozou, como ele, do mesmo prestígio, não teve o mesmo trânsito junto a autoridades e personalidades nem foi ungido com a mesma aura" (FONSECA, 2009, p.141). Para Fonseca (2009), o período da sua administração no DPHAN/IPHAN, foi marcado por sua falta de carisma e, para além disso, pela falta de recursos e pelos conflitos que o órgão enfrentava com a população, o que evidenciou o enfraquecimento de sua autonomia.

No entanto, Pereira (2009) contesta a falta de importância dada por Fonseca (2009), à gestão de Renato Soeiro. Essa autora considera que sua gestão foi uma continuação dos primeiros anos de atuação do SPHAN. Mas, segundo Pereira (2009), o período da sua direção foi considerado inferior para Fonseca (2009) devido à importância dada a Rodrigo Melo Franco de Andrade e a Aloísio Magalhaes. Para a

autora, a gestão de Soeiro não representou uma extensão dos primeiros trinta anos do SPHAN, visto que os tombamentos da época consideraram o estilo eclético e pautaram-se em critérios nos quais a análise da produção arquitetônica e artística era realizada como um documento ou registro de época, o que pode ser considerado uma ampliação da seleção do patrimônio histórico e artístico. Dessa maneira, a gestão de Soeiro teria aberto novas perspectivas para a preservação ao longo dos anos 1970.

Ainda na gestão de Renato Soeiro, em 1970, o DPHAN transforma-se em IPHAN[45], denominação como é conhecido hoje[46]. Essa mudança ocorreu devido a mudanças na organização administrativa do Ministério da Educação e Cultura, ao qual o instituto estava vinculado.

Nessa época, havia um novo contexto político, econômico e social. Oliveira (2008), valendo-se da periodização consagrada pela versão oficial afirma:

> Num primeiro momento – fase heroica – da política de preservação, a equipe do Sphan atuava acima dos interesses particulares ou do governo, em nome dos interesses nacionais, sendo intérprete ou porta-voz da sociedade ainda desorganizada. Nos anos 1960, a política do Iphan foi considerada inadequada aos novos tempos. Intelectuais envolvidos na efervescência cultural consideravam o Iphan elitista, pouco representativo da pluralidade, enfim, alienado em relação aos problemas fundamentais do desenvolvimento (OLIVEIRA, 2008, p. 125)

Nesse momento, uma nova política de tombamentos é iniciada, voltando-se para a preservação de conjuntos urbanos. O novo caráter dos tombamentos foi concebido devido às críticas à política de preservação vigente e ao acelerado processo de urbanização e desenvolvimento da malha viária que ocorria no Brasil, o que, consequentemente, provocava a valorização imobiliária, tendo o IPHAN que conciliar a preservação com o desenvolvimento econômico das regiões do país[47].

Ao mesmo tempo, essa época possuía um contexto cultural específico, em que o modernismo era muito contestado e criticado, assim como a noção de nacionalismo. As ideias sobre povo, nação e pátria dirigiam-se à concepção de comunidade, o que, no entanto, também representava um conceito fechado, que obscurecia os conflitos entre os

---

[45] Thompson (2015) analisa as diversas denominações adotadas pelo órgão federal de preservação ao longo de sua história. A autora faz isso mostrando que as mudanças de nome da instituição tiveram relação direta com contextos políticos e culturais amplos, o que lhes conferiu grandes significados.

[46] O IPHAN continuou sendo designado dessa maneira até 1979. De 1979 a 1990 voltou a ser SPHAN. De 1990 até 1994 passa a ser chamado de Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural (IBPC). A partir de 1994 volta a ser designado novamente como IPHAN. Para maior aprofundamento dessa questão, ver Thompson (2015).

[47] Nessa época, foi criado o Programa das Cidades Históricas (PCH), no âmbito do Ministério do Planejamento, ao qual o IPHAN se aproximou posteriormente. Para saber mais a respeito do PCH, ver Corrêa (2012).

diversos grupos sociais. Por isso, a questão da diversidade fazia-se cada vez mais presente nas demandas da sociedade.

As discussões sobre diversidade cultural materializar-se-iam na Constituição Federal promulgada em 1988[48], poucos anos após o fim da Ditadura Militar no Brasil. Os seus artigos 215 e 216 representaram inegável avanço (ARANTES 1989; FONSECA, 2009; SANT'ANNA, 2008), ao tratar a cultura de forma mais abrangente. A noção de patrimônio foi ampliada, tendo recebido o nome de patrimônio cultural e tendo sua natureza imaterial reconhecida na identidade, na ação e na memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, incluindo-se nela, principalmente, as suas formas de expressão e seus modos de criar, fazer e viver. Os direitos culturais, ainda que não mencionados especificamente, também foram incorporados a essa definição de cultura e, além de tudo isso, a sociedade foi colocada ao lado do Estado na promoção e proteção da cultura brasileira.

O reconhecimento da imaterialidade do patrimônio cultural na Constituição de 1988 fez com que, posteriormente, fosse criada a política de patrimônio imaterial, como veremos adiante. A respeito das dimensões material e imaterial do patrimônio cultural, Meneses (2012) afirma que suas diferenças não são de natureza, mas basicamente operacionais, pois todo patrimônio imaterial necessita de um vetor ou um suporte material para existir. Da mesma forma, o patrimônio material carrega uma dimensão imaterial ou um valor que lhe confere o status de patrimônio. O autor sugere que "embora não convenha alterar a nomenclatura internacionalmente corrente, seria desejável que, ao utilizarmos a expressão 'patrimônio imaterial' a despíssemos de qualquer polaridade com um patrimônio material" (MENESE, 2012, p. 31).

Meneses (2012) vai além e questiona se o avanço dos artigos 215 e 216 da Constituição de 1988 seria realmente a inclusão dos bens de natureza imaterial. Para esse autor, "o que é radicalmente novo não é uma extensão do horizonte do patrimônio, mas um deslocamento da matriz" (MENESES, 2012, p. 33). Se, no Decreto-Lei 25, era o poder público que instituía o valor do patrimônio, constituindo-o de bens tombados, na Constituição de 1988, há o reconhecimento de que o valor cultural não é criado pelo poder público, mas sim pela sociedade, o que faz dele um fato social. Entretanto, o autor reconhece que a prática de preservação no Brasil destina as novas diretrizes constitucionais apenas ao patrimônio imaterial, sendo o valor cultural dos bens

[48] Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicaocompilado.htm>. Acesso em 26 mai. 2017.

materiais identificados exclusivamente pelos técnicos do patrimônio, excluídos, portanto, os valores reconhecidos pela sociedade.

A discussão sobre a diversidade cultural nas décadas de 1970 e 1980, que resultou na ampliação do conceito de patrimônio tal como presente na Constituição de 1988, foi estimulada dentro do IPHAN por Aloísio Magalhães, considerado por Fonseca (2009), como uma figura carismática. Essa autora dá ênfase a sua atuação considerando-o protagonista desse período.

Contudo, Chuva (2012) problematiza os fatos e os personagens consagrados na trajetória da institucionalização do campo do patrimônio no Brasil. De acordo com a autora, o domínio dos arquitetos como os profissionais que deveriam trabalhar com o patrimônio prosseguiu até as décadas de 1970 e 1980, quando as discussões em torno da noção de patrimônio, influenciadas pelos debates sobre a diversidade cultural e pela perspectiva antropológica de cultura, ampliavam-se mundialmente. A cultura assumia um caráter processual e dinâmico, estando passível de mudanças e ressignificações a todo o tempo, e não mais se pautando na dicotomia entre o erudito e o popular. Mesmo nessa época, a noção ampliada de patrimônio não se configurou como "uma fala hegemônica dentro da agência do Estado responsável pela preservação cultural – o antigo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan)" (CHUVA 2009, p. 45).

No âmbito da administração pública brasileira, as discussões sobre a diversidade cultural apenas atingiram seu ponto culminante e ganharam força com a criação, em 1975, da Política Nacional de Cultura, a qual introduziu a cultura nas metas de desenvolvimento social do Brasil, fomentando noções de pluralidade e diversidade na sociedade brasileira. Nessa época, os dois órgãos do Ministério da Educação e Cultura que atuavam na preservação cultural, o IPHAN e a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro[49], sofreram transformações significativas, uma vez que a Política Nacional de Cultura promoveu a união de diversas ações do Estado antes dispersas e divididas entre

[49] Nessa conjuntura também estavam incluídos os folcloristas, que como exposto no primeiro capítulo, desde a década de 1940 começaram a se dedicar às pesquisas das manifestações folclóricas. O movimento folclorista (VILHENA, 1997) destacou-se em 1958, com a criação da Campanha. Esses intelectuais enfrentaram grande resistência no campo acadêmico na época em que as ciências sociais se consolidavam no Brasil. De igual maneira, também o foram na administração pública, dado que a Comissão Nacional do Folclore, criada em 1947, vinculou-se ao Ministério de Relações Exteriores, onde "não havia representantes da Dphan nas reuniões da Comissão Nacional do Folclore, nem representantes desta no Conselho Consultivo da Dphan" (CHUVA, 2012, p. 156). Portanto, os folcloristas sempre ficaram distantes do órgão de patrimônio. Em 1975, a Campanha foi transformada em Instituto Nacional do Folclore (INF), que estava ligado à FUNARTE. Mais tarde, viria a surgir o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP) vinculado desde 2003 ao IPHAN. Para mais informações ver IPHAN (2006).

a frente executiva, formada pela criação da Funarte, em 1975, e onde estavam os folcloristas; pela frente patrimonial, monopolizada pelo IPHAN e suas restaurações, sendo a que mais dispunha de recursos; e pela frente do CNRC de Aloísio Magalhães, que trabalhava com as ideias de bem cultural e cultura popular em substituição às concepções de patrimônio e folclore, respectivamente (MICELI 1984 apud CHUVA, 2012).

O grupo vinculado à criação do CNRC acreditava na renovação da ideia de identidade nacional. Para seus integrantes, os produtos tipicamente brasileiros contemporâneos tinham de ser reconhecidos, o que relacionaria a questão cultural ao desenvolvimento. Mas para isso, era necessário produzir um banco de dados e um centro de documentação no sentido de possibilitar a identificação e a seleção desses produtos culturais brasileiros.

De acordo com Fonseca (2009), a finalidade do CNRC

> tratava-se não de eleger símbolos da nação nem de conhecer e divulgar as tradições brasileiras, e sim de buscar indicadores para a elaboração de um modelo de desenvolvimento apropriado às necessidades nacionais. Desse modo, deslocava-se o centro de interesse para a questão atual do desenvolvimento e articulava-se a cultura às áreas politicamente mais fortes do governo. Para isso era necessário recorrer a instrumentos alternativos de política patrimonial, tanto conceitual quanto administrativamente. (FONSECA, 2009, p. 144)

O CNRC foi dirigido por Aloísio Magalhães desde sua criação e teve no seu quadro de funcionários pessoas com formações diversas, e não somente arquitetos, como vinha acontecendo no IPHAN. Havia bibliotecários, cientistas sociais, críticos literários, dentre outros, o que possibilitou trabalhar perante uma perspectiva interdisciplinar. Além disso, diferentemente do instituto, o centro gozava de certa autonomia, pois sua criação foi fruto de um convênio com entidades diversas, o que permitiu seu caráter de experimentação em projetos de artesanato, cerâmica, tecelagem e reciclagem, considerados tradicionais e pensados sempre do ponto de vista de seus produtores e consumidores.

Com o desenvolvimento desses projetos a noção de autenticidade passa a ser questionada e o objetivo era o de conhecer, referenciar e compreender esses afazeres com o intuito de preservar sua memória e apoiar o seu desenvolvimento. Dessa maneira, as condições locais de cada região brasileira seriam levadas em conta no desenvolvimento do país.

Cabe destacar que conhecer, referenciar e compreender esses afazeres não significava coletá-los, e sim produzir referências, que, apesar de dotadas de

tradicionalidade, não estavam estanques, pelo contrário, eram consideradas como dinâmicas e plurais. Para Aloísio Magalhães, a imagem da cultura brasileira produzida pelas instituições oficiais era restrita, "morta", mero testemunho de épocas passadas. Sendo assim, foi a partir desse contexto de discussões que a noção de bem cultural foi ganhando espaço nas práticas de preservação, o que, progressivamente, serviu de alternativa para atualizar e aumentar politicamente a abrangência da noção de patrimônio.

Os bens culturais introduziram a noção de referência cultural na política patrimonial. As discussões que se seguiram questionavam a legitimidade na seleção daquilo a ser preservado, além dos valores, dos interesses e dos grupos envolvidos nessa preservação. Com isso, as dimensões social e política ganham espaço numa atividade vista até então como eminentemente técnica (FONSECA 2003). As referências culturais deveriam ser aquelas dos sujeitos para os quais faziam sentido, o que desmistificava o valor intrínseco que os patrimônios pareciam ter e dava um sentido às subjetividades dos grupos sociais, ao ressemantizar os patrimônios, relacionando-os a uma representação coletiva à qual cada um do grupo se identificava à sua maneira.

A forma de atuação do CNRC era pautada numa perspectiva antropológica, em que o interesse pelas "manifestações culturais vivas, inseridas em práticas sociais contemporâneas" (FONSECA 2009, p. 152) e que faziam sentido para os próprios grupos era ressaltado. A atuação do CNRC também assinalou o termo "patrimônio cultural não consagrado", significando que tais manifestações não tinham sido reconhecidas pelo patrimônio oficial nem compreendidas pelas camadas cultas da sociedade.

Na visão de Aloísio Magalhães, o CNRC desenvolvia um trabalho complementar ao IPHAN, focado no patrimônio de pedra e cal, ou seja, aquele das cidades históricas mineiras. Para ele, não havia diferença entre a cultura popular e a erudita, o que representou uma inovação na prática patrimonial, na qual a primeira passou a ser apreciada dentro de uma nova ordem de valores.

Chuva (2012), apesar de reconhecer que Aloísio Magalhães contribuiu para ampliar a noção de patrimônio por meio das discussões de referência e bem culturais, destaca, além de sua atuação, a disputa entre os grupos de técnicos do Rio de Janeiro e de Brasília, que resultou no êxito destes últimos, com a incorporação do CNRC ao IPHAN e com a criação da Fundação Nacional Pró-Memória.

Ao contrário de Fonseca (2009), Chuva (2012) problematiza a fusão desses órgãos e aponta como ocorreu em um momento de crise, quando os projetos do CNRC corriam o risco de ficar sem continuidade e, a fim de se evitar isso, Aloísio Magalhães se articulou politicamente, assumindo a presidência do IPHAN, levando todos os projetos do CNRC para o órgão. Portanto, "a fusão entre Iphan e CNRC originando a Sphan/Pró-Memória, nasceu exatamente de uma brecha encontrada por Aloísio Magalhães na estrutura de poder do Estado brasileiro" (CHUVA 2012, p. 159).

Ao considerarmos esses aspectos, percebemos como o CNRC se aproximava mais das ações da frente executiva (folcloristas) do que da patrimonial. Com isso, entendemos melhor a estratégia adotada por Aloísio Magalhães para fundir o centro que coordenava ao IPHAN e inaugurar uma nova noção de patrimônio no Brasil. No entanto, algumas estratégias foram adotadas pela instituição na época para explicar esse fato, uma vez que pela natureza das ações, o CNRC deveria se unir à frente executiva, e não à patrimonial.

Dentre essas estratégias, explica Chuva (2012), "foi necessário forjar um elo entre as diferentes frentes de ação do Estado que, historicamente, estiveram apartadas. O elo encontrado foi a própria figura de Mário de Andrade", intelectual que, como vimos, concebia a cultura de forma integrada e incluía, na noção de patrimônio, o saber popular (CHUVA, 2012, p. 160). Tal elo foi amplamente divulgado e ressaltado na primeira versão oficial da trajetória da preservação do patrimônio no Brasil.

No ano de 1982, Aloísio Magalhães morre e a sua influência sobre a SPHAN/Fundação Nacional Pró-Memória começa a ser enfraquecida. Para Fonseca (2009), apesar da influência política de Aloísio Magalhães, sua proposta tão discutida no CNRC não se efetivou como prática na instituição. Contudo, as discussões dessa proposta não deixaram de ser evocadas durante os anos seguintes. O exemplo disso pode ser dado pelo tombamento, em 1984, do terreiro de Casa Branca em Salvador, Bahia. Velho (2006) descreve todo o processo de negociação em torno desse tombamento considerado inovador para a época, pois foi a primeira vez que um grupo negro obtinha o reconhecimento oficial do Estado.

Para a efetivação desse tombamento foi fundamental a atuação de um "movimento social com base em Salvador, reunindo artistas, intelectuais, jornalistas, políticos e lideranças religiosas que se empenharam a fundo na campanha em reconhecimento do patrimônio afro-baiano" (VELHO, 2006, p. 239), não sem ter de enfrentar os setores mais conservadores do catolicismo baiano e nacional, que não

desejavam a valorização como patrimônio dos cultos afro-brasileiros, somada à argumentação de alguns conselheiros[50] de que não era possível tombar uma religião, remetendo os tombamentos das igrejas católicas apenas a sua arquitetura, o que, na visão do movimento social, estava incorreto.

O tombamento de Casa Branca foi bastante emblemático por denunciar a resistência de alguns grupos da sociedade brasileira ao reconhecimento de uma identidade "multiétnica, construída e caracterizada pelo pluralismo sociocultural (VELHO, 2006, p. 240). A sua efetivação desempenhou um reconhecimento do Estado às perseguições e às intolerâncias das elites e autoridades brasileiras contra os cultos afro-brasileiros, que ocorrem há séculos.

No entanto, Lima (2012) alega que, apesar do tombamento de Casa Branca ter aproximado as práticas de preservação do patrimônio cultural afro-brasileiro, as discussões à época não seguiram alcançando avanços na prática. Para a autora, a importância política do tombamento de Casa Branca

> aprofundou as discussões tanto no que se refere aos processos de exclusão que atingiram as populações negras e definiram sua ausência nas narrativas da nação, quanto às limitações e dificuldades de adequar esse bem cultural nos modelos praticados pelos teóricos e técnicos do patrimônio. Mesmo com a ampliação da noção de patrimônio, não ocorreu o desenvolvimento de formas alternativas de preservação dos bens culturais. As discussões realizadas no âmbito do CNRC e FNPM foram decisivas para a diversificação do conjunto de bens culturais, mas permaneceram fundamentadas, em termos práticos, no tombamento. (LIMA, 2012, p. 55).

Como descrito anteriormente, a morte de Aloísio Magalhães fez ressurgir o grupo dominante no IPHAN, orientado por uma perspectiva de preservação ligada ao patrimônio histórico e artístico. Cabe ressaltar que, nessa conjuntura, o patrimônio cultural afro-brasileiro apenas viria a merecer destaque com a criação do Decreto 3.551/2000.

Apesar do avanço das discussões no que diz respeito à ampliação da noção de patrimônio, o campo da preservação no Brasil passa a adquirir novas tensões após a

[50] Os conselheiros, intelectuais do patrimônio, fazem parte do Conselho Consultivo, instância deliberativa criada juntamente com o SPHAN, que possui a finalidade de decidir a respeito das práticas de preservação. "O Conselho é composto pelo presidente da instituição e por um representante dos seguintes órgãos: Instituto dos Arquitetos do Brasil, Conselho Internacional de Monumentos e Sítios, Sociedade de Arqueologia Brasileira, Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis (Ibama), Instituto Brasileiro de Museus, Associação Brasileira de Antropologia e dos ministérios da Educação, das Cidades e do Turismo, além de treze representantes da sociedade civil, conforme o Decreto nº. 6.844, de 07 de maio de 2009". Informações disponíveis em: <http://portal.iphan.gov.br/dicionarioPatrimonioCultural/detalhes/51/conselho-consultivo-do-patrimonio-cultural-1990-1994>. Acesso em 27 out. 2017. Observe-se que os intelectuais na composição do Conselho não pertencem ao quadro técnico da instituição.

década de 1980, que resultarão na criação de um novo instrumento para a proteção do patrimônio. É o que descreverei a seguir.

2.2 Da noção ampliada: a criação do Registro

Diante das contribuições trazidas pelos artigos 215 e 216 da Constituição de 1988, em 1997, o IPHAN realizou, em Fortaleza, no Ceará, o Seminário Internacional "Patrimônio Imaterial: Estratégias e Formas de Proteção" objetivando a discussão de estratégias e formas de proteção ao patrimônio cultural imaterial. Nesse evento, foram problematizados a ação institucional, os instrumentos legais e o conceito de bem cultural de natureza imaterial. Como resultado de suas atividades, foi produzida a Carta de Fortaleza[51], recomendando o aprofundamento da discussão acerca do patrimônio cultural imaterial e a criação de um instrumento para sua proteção, o registro. No ano seguinte, em resposta a essa recomendação, foi instituída, pelo Ministro da Cultura, uma Comissão para elaborar uma proposta que regulamentasse o acautelamento do patrimônio cultural imaterial. Tal Comissão foi assessorada pelo Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial (GTPI), que produziu documentos sobre as experiências, as recomendações e as legislações brasileiras que dispunham sobre o assunto.

Em 2000, a referida Comissão elaborou uma proposta de instrumento legal voltada aos bens culturais de natureza imaterial, guiada por dois princípios fundamentais. O primeiro dizia respeito à dinamicidade das manifestações culturais, que são constantemente transformadas e, por isso, não podem se submeter às noções fundadoras da preservação de bens móveis e imóveis, requerendo-se, portanto, a sua "conservação". Ao contrário disso, os bens culturais imateriais deveriam ser identificados, reconhecidos, registrados, acompanhados, divulgados e apoiados, promovendo-se menos intervenção e mais documentação e acompanhamento. O segundo princípio considerava que ao patrimônio cultural imaterial não deveria ser aplicado o conceito de autenticidade, substituindo-o pela ideia de continuidade histórica, a qual apontaria as características essenciais, a manutenção ao longo do tempo e a

[51] A Carta de Fortaleza encontra-se disponível no seguinte endereço eletrônico: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Fortaleza%201997.pdf>. Acesso em: 29 mai. 2017.

tradição de determinada manifestação cultural. Vemos, portanto, como a discussão da Comissão era semelhante aos debates que ocorriam no âmbito do CNRC.

Por meio do instrumento de registro, o Estado garantiria o apoio à continuidade do patrimônio cultural imaterial, a ser materializado com o desenvolvimento de ações do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial, criado em conjunto com o instituto do registro, para implementar a política pública de identificação, inventário e valorização desse patrimônio.

Com base nessas concepções, a proposta de instrumento legal elaborada pela Comissão transformou-se no Decreto Presidencial 3.551 de 04 de agosto de 2000[52], que instituiu o "Registro de Bens de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro", criou o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI) e deu outras providências. O registro, à semelhança dos bens tombados inscritos em Livros de Tombo, como denominados previamente, inscreve os bens culturais selecionados em um dos quatro Livros de Registro: o dos saberes, o das celebrações, o das formas de expressão e o dos lugares.

Muitos autores ressaltaram a importância da criação do registro para o campo do patrimônio cultural no Brasil. Sant'Anna (2008) acredita que este "materializa a concepção ampliada de patrimônio cultural expressa na Constituição de 1988. É, ainda, o instrumento que apoia uma nova política de seleção e preservação do patrimônio, que, ao focar o ser humano, tem de ser, por definição, inclusiva e democrática" (SANT'ANNA, 2008, p. 07). Assim, os bens culturais podem ser considerados "bens 'vivos', cujo principal repositório é a mente, e cujo principal veículo é o corpo humano" (SANT'ANNA, 2008, loc. cit.).

Sant'Anna (2008) também reconhece, assim como Fonseca (2003), que não há qualquer contraposição dos bens culturais imateriais aos materiais, uma vez que os primeiros, apesar de receberem essa denominação, necessitam de suporte físico, como o corpo, a indumentária e os instrumentos. Tal divisão entre material e imaterial seria apenas operacional[53], posto que os patrimônios culturais carregam ambas as dimensões, sendo a imaterial representada pelo valor simbólico.

---

[52] Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/d3551.htm>. Acesso em: 29 mai. 2017.

[53] No entanto, cabe ressaltar que, atualmente, nota-se que tal divisão não é apenas operacional, mas também política, como nos apontou Chuva (2012). Isso se confirma, por exemplo, na distribuição desigual de recursos. Os recursos destinados para a política de patrimônio imaterial, se comparados aos da política de patrimônio material, são bem mais escassos.

Nessa mesma linha, Fonseca (2003) também argumenta que, com a noção ampliada de patrimônio, concebida agora como cultural, e não mais como histórico e artístico nacional, a preservação assume uma postura de prática social (ARANTES, 1989), em que a cultura é interpretada para além da sua materialidade, rompendo com dicotomias que tradicionalmente organizam o campo das políticas culturais: produção x preservação, presente x passado, processo x produto, popular x erudito. Do mesmo modo, essa noção acaba com a determinação de que o patrimônio cultural imaterial é aquele destinado ao folclore e à cultura popular, ao mesmo tempo em que estende as ações das políticas de patrimônio cultural a grupos de tradição não europeia, como os negros e os indígenas. Em vista disso, a política de patrimônio imaterial em surgimento parecia abarcar, em sua totalidade, a noção de patrimônio cultural presente na Constituição de 1988. Essas discussões de Sant'Anna (2008), Fonseca (2009) e Arantes (1989) vão ao encontro da reflexão de Meneses (2012), anteriormente apresentada.

Para tentar superar a dicotomia entre os patrimônios material e imaterial e simultaneamente às discussões da criação do registro e da política de patrimônio imaterial, começam a desenvolver-se no IPHAN, em 1999, algumas experiências de inventário das referências culturais. Uma dessas experiências foi a do projeto intitulado Museu Aberto do Descobrimento, em Porto Seguro, Bahia, que contou com a coordenação do antropólogo Antônio Augusto Arantes e inventariou o patrimônio cultural dessa região, a partir das categorias propostas pelo registro, ofícios e modos de fazer, celebrações, formas de expressão e lugares, acrescida da categoria de edificações, tradicionalmente pertencente ao universo do patrimônio material. Tal experiência resultou na criação de uma metodologia da instituição, denominada de INRC[54], geralmente realizada em duas etapas: levantamento preliminar, em que são feitas pesquisas em fontes secundárias e em documentos oficiais, entrevistas com a população e contatos com as instituições visando a um mapeamento geral dos bens culturais a serem selecionados e identificados; e a identificação e documentação, em que os formulários de identificação são aplicados, a fim de tipificar os bens selecionados e mapear as relações entre os seus elementos. Nessa segunda etapa há o conhecimento dos mestres, dos integrantes e da condição material necessária para a reprodução da manifestação cultural.

Para Arantes (2009), os inventários constituem

[54] Para maiores informações acessar o Manual de Aplicação do INRC, disponível em <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Manual_do_INRC.pdf>. Acesso em: 29 mai. 2017.

> o estágio de triagem do processo de salvaguarda, no qual algumas práticas, conhecimentos e formas de expressão serão identificados como possíveis alvos e beneficiários de políticas públicas, enquanto outros não o serão. [...] inauguram o estabelecimento de relações específicas e contínuas entre agências governamentais e "comunidades culturais"; e eles fornecem as evidências e os argumentos que legitimam os processos jurídico-administrativos de listagem e classificação de certos itens culturais como pertencentes ao patrimônio. (ARANTES 2009, pp.178-179)

Portanto, os inventários, além de subsidiarem a proteção dos bens culturais, também servem para iniciar as relações que o IPHAN terá que desenvolver para executar a salvaguarda.

Cabe ressaltar que o INRC foi criado para subsidiar as pesquisas no campo do patrimônio cultural, no entanto, atualmente a metodologia é utilizada com mais frequência para as pesquisas que resultarão nos registros dos bens de natureza imaterial[55], o que demonstra a dificuldade da inclusão da participação social no que diz respeito à patrimonialização de bens materiais. Conforme Meneses (2012), isso se dá desde a criação dos artigos 215 e 216 da Constituição de 1988, que incluiu a participação social nas práticas de preservação, o que, no entanto, não se efetivou, devido à consolidação de uma prática de preservação que valora os bens patrimoniais de natureza material, considerando apenas certos traços intrinsicamente presentes nos bens. O que está em jogo é a valoração técnica, e não a da população, em seus diversos segmentos. De igual maneira, a patrimonialização dos bens culturais de natureza imaterial, apesar de incluir a participação social, está destinada a ter como palavra final a valoração do Estado, quem diz o que é ou não patrimônio cultural.

Além do registro, o Decreto 3.551/2000 também prevê ações de salvaguarda para os bens culturais registrados. O propósito destas é garantir a promoção das condições de sustentabilidade dos bens culturais ao longo do tempo, através de ações de apoio às condições de transmissão e reprodução, de valorização e promoção, de defesa de direitos e de acompanhamento, avaliação e documentação. Ao mesmo tempo, tal decreto também prevê a revalidação dos bens registrados a cada dez anos, no intuito de periodicamente serem atualizados os registros para o acompanhamento das transformações sofridas pelo bem[56]. A revalidação consiste num estudo em que são

[55] Atualmente, também existe no IPHAN, mais especificamente no Departamento de Patrimônio Imaterial (DPI), um Grupo de Trabalho que busca rever a metodologia do INRC, a fim de atualizá-la e adaptá-la melhor aos processos de patrimonialização. Esse fato também nos mostra como essa metodologia é recorrentemente utilizada no campo do patrimônio imaterial.

[56] A Arte Kusiwa - Pintura Corporal e Arte Gráfica dos Índios Wajãpi, tornada patrimônio cultural do Brasil em 2002, foi o primeiro bem cultural imaterial revalidado pelo IPHAN. Outros três bens estão em

ressaltadas a situação atual do bem cultural, a efetividade das ações de salvaguarda, as mudanças nos sentidos e significados atribuídos ao bem, dentre outras informações[57].

Como descrito anteriormente, a política de patrimônio imaterial no Brasil começa a efetivar-se a partir dos anos 2000. No entanto, as discussões nesse sentido desenvolveram-se a partir dos anos 1970, impulsionadas pelos debates mundiais sobre a diversidade cultural e sobre a cultura e o desenvolvimento, que posteriormente ajudaram a consolidar a criação do registro, do inventário e da salvaguarda.

A partir dos anos 1990, a UNESCO passa a ser um núcleo global das tensões envolvendo a cultura e o desenvolvimento, o que a fez inserir, progressivamente, o tema da cultura popular e tradicional nos seus debates. Com isso, a organização passa a ter uma grande preocupação quanto à fragilidade dessa cultura no processo de urbanização e industrialização pelo qual as cidades mundiais passavam.

Visando a dar uma resposta a essa questão, a UNESCO promulga alguns documentos sobre a cultura popular e tradicional, dentre os quais dois merecem destaque. O primeiro deles é a *Recomendação para a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular*[58], publicado em 1989. Tal documento é resultado de um movimento capitaneado pela Bolívia, questionando a noção de patrimônio no contexto mundial. Embora não possua eficácia legal no âmbito do direito internacional, é importante, uma vez que disseminou no mundo novos valores e ideias. Segundo Alves (2010), a noção de cultura popular e tradicional nesse documento aproxima-se do conceito antropológico de cultura, pois é vista como "uma totalidade de normas, valores, crenças e tradições de uma determinada coletividade, que porta uma identidade específica" (ALVES 2010, p. 550).

---

processo de revalidação: o Samba de Roda do Recôncavo Baiano (reconhecimento em 2004), o Ofício das Paneleiras de Goiabeiras do Espírito Santo (2002) e a celebração da festa do Círio de Nazaré, no Pará (2004). Informações disponíveis em: <http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/4089/conselho-consultivo-avalia-revalidacao-da-arte-kusiwa-como-patrimonio-cultural-do-brasil>. Acesso em: 27 out. 2017. Assim como esses bens culturais, o Jongo no Sudeste, cujo título de patrimônio cultural do Brasil foi concedido em 2005, deve ter em breve o seu processo de revalidação iniciado.

[57] Para maiores informações, ver: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/10_1%20IPHAN%20inicia%20a%20revalida%C3%A7%C3%A3o%20dos%20patrim%C3%B4nios%20culturais%20registradosResolu%C3%A7%C3%A3o.pdf>. Acesso em: 27 out. 2017.

[58] Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Recomendacao%20Paris%201989.pdf>. Acesso em: 30 mai. 2017.

O segundo documento é a *Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial*[59], publicado em 2003, do qual o Brasil é signatário. Nele, o patrimônio cultural imaterial é relacionado às criações, expressões e manifestações artísticas de uma determinada coletividade.

No contexto mundial, a categoria de patrimônio cultural imaterial surgiu devido à reivindicação de países não ocidentais, como Japão, China e Coreia do Sul, Brasil e demais países emergentes, que, a partir da década de 1990, começaram a exercer forte pressão para que a categoria fosse reconhecida no plano internacional. Segundo Fonseca (2003),

> foi a pressão de países como o Japão e outros do oriente e da África, manifestada na conferência de Nara, realizada em 1994, no Japão, e em outras ocasiões, que levou a uma revisão dos critérios da Unesco para inscrição na lista do patrimônio mundial (FONSECA, 2003, p. 70).

Havia um desafio para o Comitê do Patrimônio Mundial em reconhecer como patrimônio o Templo de Ise, no Japão, que é sistematicamente destruído e reconstruído no mesmo local, e a arquitetura do Norte da África, cujas edificações devem ser constantemente refeitas devido à ação do vento.

Nesse movimento, apenas quando o japonês Koichiro Matsuura assume a direção geral da organização é que a categoria de patrimônio imaterial encontrou as bases políticas para dar origem a uma Convenção (ABREU; PEIXOTO, 2014).

Os primeiros bens imateriais foram inscritos na lista de patrimônio imaterial em 2008, entretanto, no período de 2001 até esse ano de 2008, foi criado o registro das "Obras-primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade", que reconheceu 90 obras-primas, incluídas automaticamente na Lista do Patrimônio Imaterial da UNESCO, no ano em que Koichiro Matsuura deixou a direção da organização.

De acordo com Abreu e Peixoto (2014):

> se contextualizarmos a Convenção do Património Imaterial considerando a sua filosofia fundadora, o que verificamos é que ela emerge num contexto marcado por várias tendências: i) a importância da cultura como resposta a um economicismo galopante; ii) o reforço dos sentimentos de identidade particular contra os grandes rótulos estatutários; iii) os desejos de autodeterminação das comunidades contra as manifestações de colonialismo; iv) a reivindicação dos direitos ecológicos contra o desenvolvimento económico promovido pelos Estados; v) a afirmação das capacidades e vontades individuais contra o determinismo de base estatal; vi) a oposição entre os ideais de autenticidade e de integridade. (ABREU; PEIXOTO, 2014, p.5).

[59] Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/ConvencaoSalvaguarda.pdf>. Acesso em: 30 mai. 2017.

Portanto, a Convenção de 2003, fortemente influenciada pelas tendências da sua época de consolidação, ressoa significativamente no campo do patrimônio cultural, que, por meio de suas instituições, começa a atribuir à sociedade a participação nos processos de patrimonialização, o reconhecimento dos sujeitos atuantes nas práticas culturais como detentores, ou seja, aqueles que detêm a propriedade sobre os saberes transmitidos ao longo de muitas gerações e que são passíveis de patrimonialização, e o papel de segundo plano designado ao Estado, ao qual caberia identificar os patrimônios culturais imateriais a fim de salvaguardá-los. Além disso, tais instituições também passaram a identificar as culturas tradicionais e populares como constitutivas da nação.

As contribuições das discussões que resultaram na Convenção deslocam a lógica do patrimônio como coisa, para o patrimônio como processo (ABREU; PEIXOTO, 2014). As "Recomendações para a proteção e salvaguarda de manifestações culturais tradicionais", documento produzido pela UNESCO na década de 1990, propunham que:

> os países membros adotassem algumas medidas, entre elas novas políticas de patrimônio capazes de proteger as chamadas "culturas tradicionais". Especificamente um destes documentos propunha que os países seguissem a inspiração japonesa de proteger o "conhecimento tradicional", as habilidades específicas que são passadas de gerações a gerações de forma ritualizada e por meio de mecanismos próprios. Observava-se que no caso japonês, a proteção ao patrimônio não se faz priorizando os resultados ou produtos de técnicas de construção ou de conhecimentos ancestrais, mas que pelo contrário se valoriza o processo do fazer. Desse modo, se um prédio é considerado importante para a cultura japonesa, de tempos em tempos se promove ritualmente uma desconstrução deste prédio e uma reconstrução do mesmo. A proteção mais adequada segundo esta concepção baseia-se na valorização do processo e não no resultado final. (ABREU; LIMA FILHO, 2007, p. 8)

Portanto, podemos perceber como a definição da noção de patrimônio imaterial no contexto mundial, perpassada no âmbito da UNESCO, foi capitaneada a partir da pressão de países periféricos em relação ao centro europeu e ocidental (CHUVA, 2015), visto que buscavam com a noção de patrimônio imaterial problematizar o patrimônio cultural, pautado, até aquele momento, pelas coisas, e não pelo processo.

Entretanto, os dispositivos políticos do campo patrimonial mundial, que fizeram com que os países periféricos pressionassem os países do centro europeu e ocidental, revelam que

> as alianças, os lóbis e os arranjos que presidem às escolhas que determinam as listas do património imaterial tendem a homologar outras alianças existentes, à margem dos *fora* da UNESCO, no plano económico, comercial, político e cultural. Ao contrário do que possa querer fazer transparecer na sua filosofia fundadora, a Convenção de 2003 não rompe com as hegemonias. Rompe, sim, com as hegemonias predominantes na segunda metade do século XX, funcionando na esfera patrimonial como um instrumento de afirmação das hegemonias emergentes na esfera política e económica, com a

> China à cabeça. O património parece, assim, destinado a cumprir a missão de nos revelar o mundo como ele é em cada instante, com as suas hierarquias e as suas hegemonias. (ABREU; PEIXOTO, 2014, pp. 8-9).

Sendo assim, podemos perceber como o patrimônio se apresenta sempre como um campo de disputas, em que determinados atores, agentes ou países definem o que é ou não patrimônio pelo poder que detêm para valorá-los ou reconhecê-los.

Para Arantes (2009), a Convenção representou um avanço significativo no âmbito mundial, ao declarar o patrimônio cultural como um processo social, indo além das coleções de objetos congeladas no tempo, e também o apresentando como uma preocupação universal, ou seja, uma preocupação comum de todos os povos e Estados que a assinaram e que a partir dali passariam a ter o compromisso de salvaguardá-lo. O papel da UNESCO passou a ser o de recomendar aos países membros que se apropriem dos fundamentos da Convenção, sem deixar de considerar seus contextos nacionais particulares e sem deixar de respeitar as suas Constituições e leis.

Apesar disso, por mais que se reconheça o protagonismo dos detentores dos bens culturais imateriais e o foco dos patrimônios esteja em seus processos, e não nas suas coisas, a Convenção utiliza critérios de universalidade, estipulando que os patrimônios culturais se encaixem em determinados padrões, que, muitas vezes, não são possíveis a todas as práticas reconhecidas como patrimônio pelas comunidades locais. Exemplo disso é a prática da circuncisão feminina, tida como identidade étnica e realizada em algumas comunidades, que possivelmente passaria por questionamentos, visto que os critérios dos direitos humanos perpassam todo o reconhecimento do patrimônio cultural imaterial proposto pela Convenção (ARANTES, 2009).

Isso mostra como essa questão é complexa, pois alcança a representatividade: "de um lado, os valores atribuídos localmente a determinada prática cultural – de acordo com o que ela significa para seus guardiões e praticantes; de outro, os valores reconhecidos na arena da preservação" (ARANTES, 2009, p. 178). Portanto, se levarmos em conta os contextos locais, perceberemos como um item cultural pode assumir diversos significados, o que deixa claro como a produção do patrimônio na esfera pública global depende da mediação de interesses e visões de mundo conflitantes.

Ainda no que diz respeito à representatividade, por mais que seja ressaltado o protagonismo das comunidades detentoras dos bens culturais na Convenção de 2003, a palavra final sobre o reconhecimento de um bem cultural e a validação dos inventários realizados ainda continua sendo a do Estado (BORTOLLOTO, 2011). Portanto, é a

atribuição de valor que está em jogo, sendo a posição ocupada pelo Estado hierarquicamente superior àquela ocupada pelos detentores.

Como já citado, a política de patrimônio imaterial no Brasil se materializou no ano de 2000, com a criação do Decreto 3.551 e, portanto, anteriormente à Convenção de 2003. Cabe ressaltar que o Brasil participava das discussões ocorridas no âmbito mundial, as quais contribuíram fortemente para a criação do decreto.

No contexto brasileiro, Chuva (2012) destaca os avanços e limites no campo da preservação causados pela criação da política de patrimônio imaterial. Para ela, nessa política

> à semelhança das proposições de Mário de Andrade e também da tradicional política de patrimônio do Estado brasileiro, manteve-se a preocupação em atribuir um valor nacional às manifestações culturais passíveis de *registro*. Nesse contexto, isso significou pensar e agir politicamente em relação à identidade cultural brasileira, cujo valor primordial destacado é sua diversidade. (CHUVA, 2012, p. 161)

A autora prossegue afirmando que o marco de 1980, forjado pela versão oficial da história da preservação no Brasil e consagrado pela periodização de Fonseca (2009), é significativo para a compreensão das dificuldades atuais que o IPHAN enfrenta para a construção de uma noção de patrimônio cultural integral. Apesar dos avanços que essa noção alcança quando são criados os bens culturais imateriais, "a origem artificial, em termos conceituais, da unificação desses universos distintos – material e imaterial –, no momento de junção do CNRC e do IPHAN, tem impedido a identificação, com maior clareza, das diferenças de postura que se apresentam ainda hoje" (CHUVA, 2012, p. 162).

Chuva (2012) alega que

> talvez a opção pela perpetuação da *memória histórica* que estabelece uma linha de continuidade dos anos 30 até hoje, por meio da atualização do mito fundador de Mário de Andrade, venha obscurecendo os antagonismos e dificultando a percepção das diferentes apropriações da noção de patrimônio cultural presentes na atualidade, assim como a proposição de projetos que articulem efetivamente uma noção integradora do patrimônio cultural (ibid., p. 162).

A autora propõe a desconstrução dessa memória histórica, para que os conflitos obscurecidos possam vir à tona e a noção de patrimônio cultural possa ser de fato investigada na história da preservação do patrimônio no Brasil. Para Chuva (2012), tomar o patrimônio como material e imaterial é conceituá-lo de forma enganosa, dado que as intervenções na materialidade de um patrimônio provocam modificações na sua imaterialidade. As consequências disso resultam em distribuições desiguais de recursos.

Chuva (2012) aponta caminhos que seriam fundamentais para a construção de uma noção integrada de patrimônio cultural e para a criação de um novo paradigma para as ações de preservação. Primeiramente, defende a variação dos instrumentos de preservação para além do tombamento e do registro. Como os valores dos bens culturais são dados pelos homens e, portanto, são dinâmicos, os processos de patrimonialização devem conter essa dinamicidade e ressaltar, sobretudo, os sentidos e os significados atribuídos aos bens pelos grupos de identidade relacionados a ele. Dessa forma, os instrumentos utilizados podem variar a fim de se aprimorarem de acordo com a natureza e o tipo de bem cultural.

Um outro caminho seria a confrontação dos diversos sujeitos produtores de sentidos aos bens culturais em fóruns de discussão. Isso seria necessário posto que os grupos, seus valores e seus interesses são diversos, e sempre uns têm mais poder que outros. Por isso, seria indispensável que a política de preservação explicitasse os sujeitos privilegiados nas suas ações e escolhas.

Ainda em referência à questão de materialidade e imaterialidade, podemos afirmar que o processo de transformação do patrimônio histórico e artístico nacional em patrimônio cultural, tão marcado por essa dicotomia, remete-nos ao conceito de "discurso autorizado de patrimônio"[60] proposto por Smith (2006). Para a autora, esse discurso materializa e naturaliza o patrimônio que conceberia a nação civilizada, sem o problematizar, reconhecendo-o como um conjunto de monumentos, lugares, sítios e artefatos antigos, esteticamente agradáveis e valorados por sua essência.

Smith (2006, 2011) argumenta que a prática patrimonial está pautada por esse "discurso autorizado de patrimônio" que o concebe como coisa, a fim de construir um valor sobre ele, ofuscando os diversos significados que contém para os grupos.

Em vista disso, a autora propõe um novo significado para o patrimônio, afirmando que ele:

> *No* es la cosa, el sitio, ni el lugar: el patrimonio son los processos de creación de sentido y de representación que ocurren cuando se identifican, definen, manejan, exhiben y visitan los lugares o eventos patrimoniales. [...] El patrimonio es el proceso de negociar los significados y valores históricos y culturales que ocurren em torno a las decisiones que tomamos de preservar o no ciertos lugares físicos, ciertos objetos o eventos intangibles, y la manera en que entonces los manejamos, exhibimos o llevamos a cabo. (SMITH, 2011, p. 45).

[60] No original "Authorized Heritage Discourse", Smith (2006).

Essa definição mostra como Smith (2006, 2011) concebe o patrimônio como um processo ou uma prática cultural que constrói e regula uma série de valores e entendimentos, e não ofusca os conflitos que perpassam os grupos.

Sendo assim, notamos como "o discurso autorizado de patrimônio" é fundamental para compreendermos a história das ações da preservação no Brasil, principalmente se levarmos em conta as contribuições de Chuva (2009, 2012) para esse processo. Como vimos na primeira parte deste capítulo, a autora põe em evidência os conflitos e antagonismos que a versão oficial dessa história, assim como as periodizações posteriormente propostas, ofuscam.

Meneses (2012), indo ao encontro da crítica ao "discurso autorizado de patrimônio", afirma:

> Falar e cuidar de bens culturais não é falar de coisas ou práticas em que tenhamos identificado significados intrínsecos, próprios das coisas em si, obedientemente embutidos nelas, mas é falar de coisas (ou práticas) cujas propriedades, derivadas de sua natureza material, são seletivamente mobilizadas pelas sociedades, grupos sociais, comunidades, para socializar, operar e fazer agir suas ideias, crenças, afetos, seus significados, expectativas, juízos, critérios, normas, etc., – e, em suma, seus *valores*. Fora dele, a matriz desses sentidos, significações e valores não está nas coisas em si, mas nas práticas sociais. Por isso, atuar no campo do patrimônio cultural é defrontar, antes de mais nada, com a problemática do valor, que ecoa em qualquer esfera do campo. (MENESES, 2012, p. 32).

Para Meneses (2012), as definições do valor dos bens culturais abarcam os diversos grupos da sociedade e o poder público, também um ator presente nesse campo de disputas. Sendo assim, as instituições de preservação constantemente definem os valores do patrimônio de forma autoritária, principalmente no que diz respeito aos patrimônios materiais. De igual maneira, o mesmo acontece com os patrimônios imateriais, quando pedidos de registro são negados unicamente pelo ponto de vista técnico. Essa problemática traz à tona o risco de uma polaridade: o valor técnico versus o valor social. Sem excluir a perspectiva do especialista, o autor sugere aos profissionais do patrimônio que privilegiem o valor dos seus usuários ou detentores.

Em outros momentos deste capítulo, foram citados alguns autores que consideram o processo de transformação do patrimônio histórico e artístico em patrimônio cultural como um avanço, principalmente quando o IPHAN decreta a criação da política de patrimônio imaterial, o que atesta uma renovação tipológica e uma inovação metodológica na trajetória da preservação no Brasil.

Marins (2016), apesar de reconhecer o avanço da política de patrimônio imaterial no campo do patrimônio, conclui que as ações de preservação no campo do

patrimônio imaterial estão concentradas nas regiões Nordeste e Sudeste do Brasil. Já foi descrito aqui, por meio da análise de Rubino (1996), que "o mapa do Brasil passado" também está localizado nessas duas regiões, onde ocorreram a maior parte dos tombamentos realizados nos trinta primeiros anos de preservação no Brasil. Com relação aos bens imateriais, 25 dos 38 bens registrados estão situados nessas duas regiões, ou seja, dois terços do total.

Sobre tal concentração, afirma Marins (2016):

> A coincidência não pode ser tomada como eventual, mas deve sim ser compreendida como parte de uma reiterada interpretação do país em que essas duas regiões, base geográfica inicial da colonização portuguesa e *locus* simbólico da mestiçagem entre brancos e negros, são aquelas que definem o caráter "nacional" desde o estabelecimento das políticas culturais na década de 1930. Excluem-se assim, e reincidentemente, as populações indígenas ou imigrantes da centralidade simbólica do país (MARINS, 2016, p. 18)

Sendo assim, o IPHAN assume a preferência por práticas oriundas dos mesmos povos que sacralizaram a síntese racial proposta pela gestão de Rodrigo Melo Franco de Andrade, preferência essa que começou a se matizar a partir dos tombamentos inovadores estabelecidos após a gestão de Aloísio Magalhães, como o do terreiro de Casa Branca, em Salvador. De igual maneira, com exceção do frevo e das matrizes do samba carioca, nos quais a origem remete à cultura urbana do século XX, todos os bens registrados estão vinculados aos tempos coloniais ou do Império. Portanto, "até o presente momento, no âmbito do marco temporal, há uma evidente opção por associar a identificação da cultura imaterial ao remoto, ao antigo" (MARINS 2016, p. 19), o que nos remete à retórica da perda (GONÇALVES 1996).

Outro elemento que sobressai nos registros do IPHAN é o caráter étnico. Como a Constituição de 1988 determina uma identidade plural à nação, ressaltando a importância dos povos indígenas e dos negros para a formação do Brasil, muitos dos registros realizados privilegiam práticas culturais indígenas, como as do Wajãpi, Tukano, Arauaque, Enawenê, Guarani, dentre outros, e aquelas ligadas a tradições afro-brasileiras, como o jongo, a capoeira, o samba de roda e o ofício das baianas de acarajé.

No que diz respeito ao patrimônio cultural afro-brasileiro, Lima (2012), ao analisar os processos de registro da capoeira e do ofício das baianas de acarajé, verifica que os argumentos para a patrimonialização desses bens evocam o legado ancestral africano e o regime escravista. De acordo com a autora,

> as abordagens produzidas no campo do patrimônio cultural afro-brasileiro se constituem quase sempre em relação ao processo de escravização e de subalternização das populações negras e é justamente com base na trajetória

> histórica da população negra e nessa identidade cultural específica que se constroem os argumentos que fundamentam a inserção de bens culturais afro-brasileiros no patrimônio nacional. (LIMA, 2012, p. 144).

Lima (2012) chama a atenção para o fato de que, inicialmente, o IPHAN tentou restringir a prática dos bens culturais afro-brasileiros a grupos fenotipicamente negros. No entanto, as informações sobre os bens culturais coletados, capoeira e ofício das baianas do acarajé, revelaram "ampla difusão dos mesmos em diferentes segmentos da sociedade: classes sociais, filiação religiosa e pertencimento racial" (LIMA, 2012, p. 142). Sendo assim, o contexto e o espaço em que esses grupos estavam inseridos eram diferentes, sendo um equívoco restringir o patrimônio cultural afro-brasileiro às pessoas fenotipicamente negras.

Essa quebra de estereótipos foi o que moveu a pesquisa que resulta nesta dissertação. Como veremos adiante, a comunidade jongueira que serviu de base para as reflexões aqui propostas chamou atenção justamente por ser, à primeira vista, muito diferente da narrativa apresentada pelo IPHAN quando patrimonializou o jongo.

Para terminar, Marins (2016) conclui que:

> Mas se os registros realizados, por um lado, são mais abrangentes etnicamente do que os tombamentos, por outro reforçam, como estes últimos, um mapa do Brasil ainda distorcido, com uma evidente hipertrofia do Sudeste e Nordeste e de certas heranças culturais ali praticadas. Nesse sentido, não há como não deixar de notar a evidente permanência do cânone modernista nos conjuntos de bens imateriais registrados, visto que práticas ligadas aos grupos da imigração estão totalmente ausentes da lista dos registros. Embora presentes em todo o país, as heranças da imigração são altamente visíveis na região Sudeste e especialmente na região Sul. Nenhum dos dois bens dessa região – que é a minoritária nos registros, embora não o seja demograficamente no país – é ligado às correntes imigratórias que evidentemente a marcam. Descendentes de italianos, ucranianos, poloneses, alemães, japoneses, árabes, espanhóis, povos bálticos, judeus de diversas origens, dispersos por todo o país, mas especialmente concentrados no Sul e no Sudeste, estão ainda sobejamente ignorados na lista dos registros imateriais (MARINS, 2016, p. 20)

Em vista disso, podemos dizer que, segundo Marins (2016), a prática de preservação no Brasil ainda impõe padrões seletivos e reafirmadores da identidade nacional difundida desde os anos 1930. Há uma herança conceitual que por um lado é agregadora, mas por outro é segregadora, sintética e hierarquizadora. Isso nos faz pensar que a política de preservação do Brasil precisa incluir outros grupos nas suas ações, para que a complexidade desse país possa ser afirmada diante de suas práticas e das consequências provenientes dela.

Entretanto, cabe ressaltar mais uma vez a análise de Leal et al. (2012), de que não se pode afirmar tão categoricamente a priorização do IPHAN por algumas regiões

do Brasil nas suas ações de preservação desenvolvidas desde a década de 1930. O motivo disso seriam as outras ações desenvolvidas pela instituição desde a sua fundação (inventários e publicações), que, de certa maneira, contemplaram a Região Norte do Brasil, bem como as manifestações culturais, produzindo, portanto, um "discurso possível" (CHUVA, 1998 apud LEAL et al., 2012), que ia além da preservação da civilização material.

A seguir, aprofundaremos a relação que a noção de patrimônio imaterial possui com o folclore e a cultura popular. Seguindo as contribuições de Marins (2016), perceberemos como o patrimônio cultural imaterial não reconheceu, por exemplo, o patrimônio dos imigrantes europeus, uma vez que ainda possui estreita ligação com as noções de folclore e cultura popular, desenvolvidas nos anos de 1940 e 1960, respectivamente.

2.3 A diversidade entra em cena: relações entre folclore, cultura popular e patrimônio cultural imaterial

A política de patrimônio imaterial representou um avanço para o alargamento da noção de patrimônio cultural no Brasil. No entanto, como descrito no tópico anterior, a prática patrimonial federal ainda enfrenta grandes limitações para superar a divisão entre os patrimônios material e imaterial, bem como para reconhecer o patrimônio cultural dos diversos grupos que formaram a sociedade brasileira.

Neste tópico veremos como a noção de patrimônio imaterial está intimamente relacionada ao folclore e aos estudos de cultura popular. Para isso, essa análise será dividida em três fases, assim como proposto por Rocha (2009): a primeira situa-se entre as décadas de 1920 e 1960; a segunda, entre as de 1960 e 1980; e a terceira, a partir dos anos 1990.

A primeira fase não será muito aprofundada, pois representa o surgimento, o destaque e o declínio da produção folclorista no Brasil. Como sabemos, os folcloristas enfrentaram grandes críticas dos intelectuais das Ciências Sociais, em consolidação no país. De igual maneira, esses intelectuais sequer obtiveram espaço de destaque na Administração Pública brasileira. Cabe salientar que essa produção também foi relegada porque, a partir dos anos 1940, Juscelino Kubitschek passou a implementar projetos

desenvolvimentistas para o Brasil e as ideias de desenvolvimento começaram também a ser debatidas no âmbito acadêmico, sempre pautadas pelo planejamento racional e científico. Nesse contexto, o folclore passou a ser associado à tradição e, portanto, a um anacronismo nada compatível com o projeto de construção da nação moderna baseada no progresso.

A partir dos anos 1950, o folclore passou a ser distinguido da cultura popular. Isso se deu devido, principalmente, às disputas entre o folclore e as Ciências Sociais. Enquanto o primeiro era relacionado à tradição, esse novo conceito que surgia, o de cultura popular, estava associado à transformação e carregava forte discurso ideológico. Os intelectuais que o defendiam estavam ligados aos Centros Populares de Cultura (CPCs) da União Nacional dos Estudantes (UNE), pautados em um "projeto" e uma "missão" (ROCHA, 2009) de construção da cultura nacional, marcados pela conscientização política do povo.

O trabalho dos CPCs fez com que a partir da década de 1960, período da segunda fase dessa análise, o conceito de cultura popular fosse institucionalizado, passando a ser pensado, discutido, problematizado e politizado em vários espaços da vida cultural e social do país. Na academia, por exemplo, os antropólogos começaram a relacioná-lo ao conceito de identidade, fazendo surgir importantes trabalhos, como o de Cardoso de Oliveira (1976) e o de Barth (2000).

No entanto, ao mesmo tempo que o movimento cepecista ampliava o conceito de cultura, levando em conta a cultura popular tida até aquele momento como inferior, o seu caráter de conscientização política do povo reafirmava "o sentido do intelectual como guia da vontade popular. O conceito de 'cultura popular' assume então, no quadro do pensamento cepecista, uma função pedagógica e messiânica na medida em que se apresenta como condição para libertação" (ROCHA 2009, pp. 226-227), ou seja, esses intelectuais seriam os porta-vozes do povo, uma postura que acabava por reproduzir aquela dos folcloristas que tanto criticavam.

A formulação da noção de patrimônio cultural imaterial deu-se na terceira fase, iniciada a partir dos anos 1990, década também marcada pelas discussões a respeito da diversidade cultural. Vários autores já citados chamam a atenção para como a noção antropológica de cultura contribuiu para a formulação da noção de patrimônio cultural imaterial. Segundo Rocha (2009), "as discussões iniciais acerca do patrimônio imaterial, também denominado intangível, coincidem com as discussões em torno do significado antropológico de cultura no mundo contemporâneo" (ROCHA 2009, p. 229). De forma

geral, a cultura para a antropologia passa a ser tomada como sistema simbólico, uma estrutura de significado pelos quais os homens orientam suas ações.

No entanto, a noção de patrimônio cultural imaterial parece se aproximar mais da ideia de cultura popular. Para a antropologia, o conceito de cultura no contexto contemporâneo deve superar as fronteiras entre o erudito e o popular, o rural e o urbano, o tradicional e o moderno, entretanto, o patrimônio cultural imaterial parece estar pautado na ideia de tradição, disseminada, principalmente, pelas legislações da UNESCO.

Como já visto, em 1989, a publicação da UNESCO *Recomendação para a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular* começa a disseminar novos valores, dentre os quais a necessidade de preservação da cultura popular e tradicional que corria o risco de desaparecer devido às culturas de massa e industrial.

De acordo com Alves (2010), já em 1993, a UNESCO começa a debater o que seria o chamado patrimônio cultural imaterial ou intangível, designado por seu Conselho Consultivo como

> o conjunto das manifestações culturais, tradicionais e populares, ou seja, as criações coletivas, emanadas de uma coletividade, fundadas sobre a tradição. Elas são transmitidas oral e gestualmente, e modificadas através do tempo por um processo de recriação coletiva. Integram esta modalidade de patrimônio as línguas, as tradições orais, os costumes, a música, a dança, os ritos, os festivais, a medicina tradicional, as artes da mesa e o saber fazer dos artesanatos e das arquiteturas tradicionais (ALVES 2010, p. 553).

Por fim, como também já citado, em 2003, essa mesma organização publica a *Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial*, em que este é entendido como:

> As práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhe são associados – que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos, reconhecem como parte integrante do seu patrimônio imaterial. Este patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado por grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza, gerando um sentimento de identidade e continuidade e contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e a criatividade humana. O patrimônio imaterial, como foi definido acima, se manifesta nos seguintes campos: a) tradições e expressões orais; incluindo o idioma como veículo do patrimônio cultural imaterial; b) expressões artísticas; c) práticas sociais, ritos e atos festivos; d) conhecimentos e práticas relacionadas à natureza e ao universo; e) técnicas artesanais tradicionais (UNESCO 2003).

Podemos perceber como a presença da noção de tradição está presente tanto na definição de cultura popular e tradicional como na de patrimônio cultural imaterial. A Convenção de 2003 é mais abrangente que a Recomendação de 1989. Nela, o

patrimônio cultural imaterial é apresentado para além do critério da tradição. No entanto, esse critério está presente, o que nos leva a crer que os patrimônios culturais imateriais inauguram um campo profissional para os antropólogos em que as manifestações ou fatos folclóricos transformam-se em cultura popular ou, mais recentemente, em patrimônio cultural. Sendo assim, há uma mudança epistemológica, mas não uma mudança de objeto (TAMASO, 2005).

Os bens registrados têm sido selecionados a partir daquilo que é considerado tradicional e representativo da identidade nacional. Dessa forma, não teriam lugar para o reconhecimento como patrimônio cultural imaterial as manifestações ligadas à cultura erudita ou às inovações contemporâneas, como o rap e o artesanato industrial feito de material reciclado (SOUZA, 2001 apud ALVES, 2010). Consequentemente, o patrimônio cultural imaterial de hoje seria a cultura popular de ontem.

Quanto ao folclore, além de todas disputas que o desqualificaram no âmbito acadêmico, esse parece também não ser aceito nos organismos internacionais (ALVES 2010). Devido a isso é que o termo não aparece nas convenções internacionais e na política de patrimônio imaterial do Brasil.

Considerando-se o exposto, podemos supor que a noção de tradição é o que aproxima o folclore e a cultura popular do patrimônio cultural imaterial.

2.4 A patrimonialização do jongo: o Jongo no Sudeste

2.4.1 O Registro do Jongo no Sudeste

A partir dos anos 2000, o IPHAN começa a reconhecer como patrimônio cultural do Brasil, os chamados patrimônios culturais imateriais. Um desses reconhecimentos foi o do jongo, que em 2005 recebeu o título de patrimônio cultural do Brasil. O processo de reconhecimento dessa prática teve início alguns anos antes, como veremos a seguir.

A criação do Decreto 3.551/2000 impulsionou o CNFCP[61], por meio do seu Projeto de Celebrações e Saberes da Cultura Popular, a criar experiências para refletir

[61] À época, o CNFCP era vinculado ao MinC.

sobre a aplicabilidade e as possibilidades do registro e do INRC. Essas experiências foram executadas tendo como eixo quatro linhas temáticas de pesquisa: os complexos culturais em que o boi é ressaltado como referência cultural; os sistemas culinários nos quais o feijão e a mandioca são as referências culturais; o artesanato em barro; os sistemas musicais que possuem a viola e as percussões como referências culturais.

Segundo Guidi (2012), a Associação Cultural Jongo da Serrinha inicialmente demandou do IPHAN, em 2000, o registro do Jongo da Serrinha. No entanto, a equipe do CNFCP sabia da existência de outras comunidades jongueiras e decidiu fazer um inventário dessa prática, incluindo-a na linha de pesquisa dos sistemas musicais que possuem percussão como referência cultural.

O inventário teve a pesquisa e a orientação de equipe da etnomusicóloga Elizabeth Travassos Lins, à época professora da Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO), e contou com a coordenação geral da representante do CNFCP, Letícia Vianna[62].

Como descrito anteriormente, o INRC possui duas etapas: levantamento preliminar; identificação e documentação. O levantamento preliminar do inventário do jongo forneceu informações sobre as localidades nas quais a prática estava presente. Para isso, foi consultada extensa documentação bibliográfica a respeito da temática e foram realizados contatos com instituições que já vinham trabalhando com as comunidades jongueiras no Encontro de Jongueiros, como a ONG Grupo Cultural Jongo da Serrinha, Rio de Janeiro; a Associação Cultural Cachuêra!, São Paulo; a Rede de Memória do Jongo.

Ao final desse levantamento, a equipe do inventário observou que as práticas denominadas jongo, caxambu, tambor ou tambu estavam presentes na Região Sudeste, tendo o Vale do Paraíba constituído um eixo de seu desenvolvimento, por meio, provavelmente, dos negros escravizados que trabalhavam nas fazendas de café e cana-de-açúcar.

Tendo em vista essas primeiras informações e a atuação da Rede de Memória do Jongo, formada, em sua maioria, por comunidades jongueiras do Rio de Janeiro, a equipe do inventário do jongo iniciou suas atividades no ano de 2001 e optou por delimitar a sua pesquisa ao inventário das comunidades jongueiras presentes nesse estado, a trabalhar inicialmente com as comunidades ligadas à Rede e a apontar a

[62] Doutora em Antropologia, foi coordenadora do Projeto de Celebrações e Saberes da Cultura Popular de 2000 a 2006.

existência de danças relacionadas ao jongo presentes em São Paulo, Espírito Santo e Minas Gerais.

Sobre o inventário, uma consultora do CNFCP à época, que acompanhou sua execução, informa a Guidi (2012):

> "... vimos que já existia um mapeamento, nossa tarefa era então partir daquele mapeamento, mandar os agentes a campo para conversar com aquelas pessoas sobre a questão do patrimônio. Dizer que a gente estava fazendo inventário de patrimônio, a intenção era explicar a política nova, dizer a possibilidade de registro. Não era tanto uma pesquisa de identificação porque já estava feita pelo Cachoeira! e pela Rede. Por isso que o Registro foi feito só com aquelas comunidades já mapeadas e São Matheus que eu pesquisei por conta do meu PACA[63] lá em São Matheus (...) Incluí São Matheus que foi bom porque deu o limite do ES, porque se eu não tivesse ido a São Matheus teria ficado só por ali, São Paulo e Rio, nem Minas a gente tinha chegado" (GUIDI, 2012, p. 171)

A consultora ressalta, portanto, que o processo de inventário do jongo foi simples, uma vez que o campo já estava constituído e valorizado, tanto pelas comunidades jongueiras quanto pelo público universitário. Como veremos posteriormente, a salvaguarda do jongo vai sendo definida com a manutenção dessa articulação já existente e a ampliação da identificação de mais comunidades em outros estados.

Foram inventariadas comunidades do Rio de Janeiro, como a Serrinha, na capital do estado; a do Quilombo São José, em Valença; a de Angra dos Reis; a de Barra do Piraí; a de Santo Antônio de Pádua; a de Miracema; a de Pinheiral. Em São Paulo, foram identificadas e contatadas as comunidades jongueiras de Guaratinguetá, Cunha, Piquete, São Luís do Paraitinga e Lagoinha. No Espírito Santo, foram identificadas comunidades em São Mateus e Conceição da Barra. Em Minas Gerais, não foram inventariadas, identificadas ou contatadas comunidades jongueiras.

Letícia Vianna, no INRC do Jongo no Sudeste, aponta que há indícios de que na Região Sudeste existam outras comunidades praticantes de jongo. Ela explica que apenas foram inventariadas comunidades no Rio de Janeiro devido aos recursos disponíveis, sugerindo que a identificação dessa manifestação cultural não cesse. A antropóloga segue explicando que a identificação de comunidades em São Paulo e no Espírito Santo só foi possível por meio das parcerias firmadas com instituições da sociedade civil, como a Associação Cultural Cachuêra! e a Rede de Memória do Jongo.

[63] Programa de Apoio a Comunidades Artesanais criado em 1998 pelo CNFCP. Seu objetivo era melhorar as condições de produção e comercialização dos produtos das comunidades produtoras de artesanato tradicional, em extinção ou em descaracterização (GUIDI, 2012).

Durante a pesquisa do INRC do jongo, as comunidades jongueiras contatadas em 2001 interessaram-se pelo reconhecimento do jongo como patrimônio cultural do Brasil, fazendo com que, ao longo dos anos 2002 e 2003, fossem coletados abaixo-assinados e declarações com as anuências das comunidades[64] a respeito desse reconhecimento. Em 2004, o inventário é finalizado e o CNFCP solicita ao IPHAN o registro do jongo no *Livro das Formas de Expressão*, respaldando-se nos abaixo-assinados e anuências das comunidades e fundamentando-se na pesquisa de INRC realizada pelo CNFCP. Já em 2005 o IPHAN reconhece o Jongo como patrimônio cultural do Brasil, fazendo com que o inventário desse origem a um Dossiê de Registro, ou seja, a um livro destinado a abarcar todas as informações a respeito do jongo enquanto patrimônio cultural do Brasil.

Segundo o Dossiê do Jongo no Sudeste, o jongo

> é uma forma de expressão afro-brasileira que integra percussão de tambores, dança coletiva e práticas de magia. É praticado nos quintais das periferias urbanas e de algumas comunidades rurais do sudeste brasileiro. Acontece nas festas dos santos católicos e divindades afro-brasileiras, nas festas juninas, no Divino, no 13 de maio da abolição da escravatura.
> O jongo é uma forma de louvação aos antepassados, consolidação de tradições e afirmação de identidades. Tem suas raízes nos saberes, nos ritos e crenças dos povos africanos, principalmente, os de língua bantu. São sugestivos dessas origens o profundo respeito aos ancestrais, a valorização de enigmas cantados e o elemento coreográfico da umbigada.
> No Brasil, o jongo consolidou-se entre os escravos que trabalhavam nas lavouras de café e cana-de-açúcar, no sudeste brasileiro, principalmente no vale do Rio Paraíba. Nos tempos da escravidão, a poesia metafórica do jongo permitiu que os praticantes da dança se comunicassem por meio de pontos que os capatazes e senhores não conseguiam compreender. Sempre esteve, assim, em uma dimensão marginal onde os negros falam de si, de sua comunidade, através da crônica e da linguagem cifrada.
> Tambu, batuque, tambor, caxambu, o jongo tem diversos nomes; é cantado e tocado de diversas formas, dependendo da comunidade que o pratica. Se existem diferenças de lugar para lugar, existem também semelhanças, características comuns presentes em muitas manifestações do jongo (IPHAN, 2007, p. 2)

Na descrição citada, podemos destacar três pontos que respaldam a narrativa do IPHAN para a construção do jongo enquanto um objeto patrimonial: as relações com a África e com a escravidão; os elementos comuns da manifestação cultural que caracterizam os grupos que a praticam; a heterogeneidade da prática.

Com relação ao primeiro e ao segundo ponto, o IPHAN caracteriza o jongo como uma manifestação cultural afro-brasileira que teria surgido no século XIX com os negros escravizados que trabalhavam nas fazendas de café e cana-de-açúcar. Nesse

[64] Esses documentos podem ser acessados no Banco de Dados dos Bens Culturais Registrados, disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/228>. Acesso em 05 jun. 2017.

contexto, era praticado para denunciar, sobretudo, os maus-tratos dos senhores proferidos nos pontos, um dos elementos constitutivos do jongo.

Outros elementos constitutivos do jongo seriam os tambores e a dança. Estes primeiros, "feitos a partir de tronco de madeira e couro animal, são elementos centrais no jongo, sempre reverenciados pelos jongueiros" (IPHAN, 2005, p. 01). Outros instrumentos também poderiam ser utilizados, a exemplo dos chocalhos, e a forma dessa utilização geralmente varia de comunidade para comunidade, entretanto, a utilização mais recorrente é a que inclui dois ou três tambores chamados de tambu ou caxambu e candongueiro – sendo o tambu ou caxambu o tambor maior e o candongueiro o menor – e de puíta ou angomapuíta – um tambor de fricção.

Os tambores também seriam os elementos que expressam a ligação dos jongueiros com as entidades do mundo espiritual, o que atesta a conexão do jongo com outras manifestações afro-brasileiras, como a umbanda e o candomblé. De acordo com o Dossiê IPHAN Jongo no Sudeste (2007):

> Um dos fenômenos mais característicos do jongo é sua conexão sistemática com a umbanda, dada pela linguagem (o termo *ponto* só é usado como significado de canto nesse contexto), pelo repertório vocal (alguns pontos de jongo são conhecidos em terreiros de umbanda e vice-versa), pelo uso dos mesmos tambores e pela própria filiação religiosa dos participantes, a maioria deles fiéis das religiões afro-brasileiras. Daí a necessidade de se negociarem constantemente as fronteiras entre jongo e umbanda (IPHAN, 2007, p. 39).

Portanto, o Dossiê aponta que a prática do jongo estava associada à umbanda, mas não se misturava a ela. Havia elementos comuns, entretanto, as fronteiras eram negociadas a fim de se estabelecer as diferenças entre uma manifestação e a outra. Qualquer incorporação de entidades, por exemplo, só ocorreria por descuido de algum dançarino.

Os pontos, como dito anteriormente, também constituiriam um elemento do jongo. Eles seriam a expressão vocal dessa prática, sempre proferidos por pessoas de destaque, isto é, por lideranças ou praticantes mais velhos. Podem ser improvisados, cuja entoação é marcada pela disputa, ou sem improviso, cuja entoação é seguida de repetição pelos demais jongueiros. Apresentam uma classificação dividida entre os pontos de visaria ou bizarria, e os pontos de gurumenta, gromenta ou ingoromenta, em que os primeiros seriam para louvar as entidades, pedir licença, contar acontecimentos do cotidiano, alegrar os praticantes e dar a despedida, e os segundos seriam de demanda, desafios e encantes.

Os pontos de gurumenta, principalmente os de encante, estão ligados à magia e a algum enigma que deve ser descoberto pelos demais praticantes. O poder de entoar pontos de gurumenta é conhecido como amarração e alguns jongueiros que o possuem são conhecidos como cumbas, ou seja, feiticeiros. A esse respeito, o Dossiê IPHAN Jongo no Sudeste cita a fala de um jongueiro que afirma:

> Eles amarram o tambu, amarram o som do tambu. Existe isso. Amarrando o som do tambu, então todas as pessoas que estão participando da dança, quando saem (...) ficam passando mal, doentes... É por isso que a chefe [do tambu] é umbandista, uma pessoa que mexe com trabalho e entende de espiritismo. (IPHAN, 2007, p. 40)

A afirmação desse jongueiro mostra mais uma relação do jongo com a umbanda uma vez que para saber lidar com a amarração da prática o chefe do tambu tem que conhecer de trabalho e de espiritismo a fim de se proteger. Entretanto, o Dossiê IPHAN Jongo no Sudeste esclarece que essa prática era comum no passado e que, atualmente, só se apresenta na memória dos jongueiros, principalmente os do Jongo da Serrinha. Devido a isso, é comum escutar os jongueiros contando casos emblemáticos como, por exemplo: o da bananeira, em que os antigos jongueiros faziam nascer bananeiras que, após germinadas, davam frutos por encantamento; o do cinto, que quando jogado para o alto era transformado em cobra; e o do chapéu, que também era jogado para o alto a fim de ser transformado em gavião para bicar a cobra. O encontro dos jongueiros cumbas era o momento em que os pontos se tornavam perigosos.

Apesar de o Dossiê IPHAN Jongo no Sudeste situar a prática da amarração no passado, também traz a informação de que as histórias de amarração perpassam os depoimentos da maioria dos jongueiros entrevistados. É dada ênfase à prática da amarração feita no tempo dos antigos, no tempo da escravidão. No entanto, esse discurso parece ser sustentado, principalmente, por Mestre Darcy do Jongo da Serrinha, uma vez que depoimentos de outras comunidades são apresentados, mas a relação da prática da amarração na atualidade não é desenvolvida, o que nos faz supor que não eram contadas integralmente pelos jongueiros com o propósito, talvez, de evitar preconceitos.

O último elemento representativo do jongo seria a dança, que pode variar, mas geralmente é feita em formato de roda, com os jongueiros tocando os tambores em pé ou sentados, ao centro ou no contorno da roda. Esta pode girar no sentido horário ou anti-horário ou permanecer parada. No contexto da dança, podem ser emitidas expressões como “machado!” (interjeição utilizada pelas comunidades do Rio de

Janeiro) ou “cachoeira!” (interjeição utilizada pelas comunidades de São Paulo), que servem para cessar a dança.

Outra característica da dança do jongo seria a sua relação com a umbigada. Segundo Carneiro (1982), a umbigada teria tido sua origem no antigo reino do Congo. É representada por um gesto coreográfico em que duas pessoas aproximam-se, erguem os braços para trás, o torso para frente e encostam seus umbigos. Esse gesto coreográfico, contudo, não seria comum em todas as comunidades jongueiras, estando presente em algumas comunidades de São Paulo (DIAS, 2014).

No que diz respeito à dança, o Dossiê IPHAN Jongo no Sudeste cita alguns exemplos de danças em comunidades jongueiras e apresenta a sua relação com a classificação proposta pela folclorista Maria de Lourdes Borges Ribeiro (1984), já descrita no primeiro capítulo.

O último ponto que respalda o discurso do IPHAN para a construção do jongo enquanto um objeto patrimonial é a heterogeneidade da prática e das denominações dessa manifestação cultural. Jongo seria um termo genérico para angoma, tambu, tambor, batuque e caxambu.

O Dossiê IPHAN Jongo no Sudeste também apresenta algumas informações sobre o jongo praticado no trabalho pelos negros escravizados, tendo como base as contribuições de Stein (1985):

> Sabemos, graças à reconstrução histórica do jongo nas fazendas de café da região de Vassouras, entre 1850 e 1900, que o jongo podia ser cantado a qualquer hora, como passatempo durante o trabalho na plantação, por exemplo (IPHAN, 2007, p. 26).
>
> Os descendentes desses trabalhadores forneceram a Stein informações valiosas sobre o jongo cantado em meio à faina nos cafezais. O líder de uma turma de lavradores lançava um canto, que era também uma charada, conforme todos percebiam. Ele cantava o primeiro verso e o restante de sua turma cantava em coro o segundo verso. O líder da turma vizinha tentava decifrar o enigma cantando e sua turma o acompanhava. Stein acrescenta: os jongos cantados em línguas africanas eram chamados *quimzumba*; os cantados em português, mais comuns à medida que diminuía o número dos velhos africanos na força de trabalho, *visaria* (Stein, 1985:162). Nos sábados à noite, os escravos reuniam-se para dançar com dois ou três tambores e essa ocasião de divertimento era chamada de caxambu. (IPHAN, p. 27)

Entretanto, os aspectos do jongo nesse contexto não são enfatizados no Dossiê. As únicas contribuições nesse sentido são as observadas por Stein (1985), que distingue o jongo do caxambu. O primeiro seria praticado no trabalho, enquanto o segundo seria praticado nos dias de folga dos negros escravizados. Aqui, cabe uma reflexão: por que foi dada pouca ênfase à ação do trabalho, quando todo reconhecimento pauta-se na

memória da escravidão e, portanto, em uma relação de trabalho degradada? Acredito que esse fato deixa uma lacuna na narrativa construída pelo IPHAN em torno daquilo que seria o Jongo no Sudeste, por não abarcar com profundidade a relação do jongo com o trabalho, enfatizando a sua configuração de roda. Tanto na bibliografia sobre o tema, como demonstrado no primeiro capítulo, como na abordagem pelo IPHAN das comunidades jongueiras/caxambuzeiras contatadas durante o processo de Registro, há uma falha em não abordar a relação do jongo com o trabalho. Talvez, se essa dimensão fosse aprofundada no Dossiê, o processo de construção do objeto patrimonial Jongo no Sudeste pudesse ter-se dado de outra maneira.

O que o IPHAN enfatiza no jongo são os seus elementos, e o não aprofundamento nos possíveis contextos em que estaria inserido (trabalho e festa, mas principalmente o trabalho) faz com que o inventário deixe claro que cada localidade onde se pratica o jongo possui as suas especificidades, contudo, há

> alguns traços comuns quanto aos modos de atuação e significados, que fundamentaram a decisão de registrá-las como uma forma de expressão una: a) a formação dos participantes numa roda animada por pelo menos dois tambores de tamanhos diferentes; b) os solos coreográficos de indivíduos ou de casais, geralmente no centro da roda; c) as várias formas de alternância entre um solista (homem ou mulher) que puxa o ponto e o coro dos dançarinos que o repete, na íntegra ou parcialmente, ou que canta um estribilho; d) os pontos, geralmente improvisados, que constituem enigmas a serem decifrados por outros solistas; e) as narrativas sobre os efeitos extraordinários produzidos por pontos não decifrados ou pelo poder que emana do jongo; f) as reverências aos ancestrais jongueiros e, algumas vezes, aos tambores, com eles identificados (IPHAN, 2007, p. 33)

Esses elementos comuns ao jongo, representados pela roda, pelos tambores, pela dança, pelos pontos, pela magia e pela reverência aos ancestrais é que o tornam uma *forma de expressão* una que deve ser reconhecida pelo IPHAN.

Nesse mesmo sentido, da necessidade de reconhecimento do jongo pelo IPHAN, são apresentados outros argumentos, como o risco de desaparecimento da prática causado por preconceito ou por perseguição. Tal perseguição é relatada como histórica e já teria promovido o desaparecimento de inúmeras comunidades.

Como vimos, o IPHAN constrói uma narrativa quando patrimonializa o jongo e transforma-o em Jongo no Sudeste. Por um lado, as especificidades das comunidades são reconhecidas nessa narrativa, mas, por outro, estão presentes, sobretudo, a relação da prática com a África e com a escravidão – por isso a denominação de manifestação afro-brasileira – e os traços comuns, marcados por elementos como o tambor, a dança, os pontos, a roda e a magia.

A narrativa construída foi pautada pelo recorte dado à pesquisa de inventário do jongo que associa essa prática às expressões de origem africana relacionadas à cultura do café e da cana-de-açúcar do Vale do Rio Paraíba. A partir dela foram escolhidas as comunidades a serem inventariadas e contatadas, em sua maioria presentes nos estados do Rio de Janeiro e de São Paulo, o que resultou na observância dos traços considerados comuns, os quais dariam unidade a essa *forma de expressão* Jongo no Sudeste.

Cabe salientar que o protagonismo das comunidades jongueiras do Rio de Janeiro e de São Paulo para a construção dessa narrativa também foi possível devido às parcerias firmadas entre o CNFCP com a ONG Grupo Cultural Jongo da Serrinha, de atuação no Rio de Janeiro, a Associação Cultural Cachuêra!, de atuação em São Paulo, e a Rede de Memória do Jongo, em que estavam vinculados somente grupos desses dois estados.

A narrativa construída foi influenciada ainda pela bibliografia disponível sobre o jongo, principalmente a dos folcloristas. No primeiro capítulo, vimos que até os anos 2000 pouco tinha sido dito sobre essa prática e o trabalho de Ribeiro (1984) era considerado o mais completo a esse respeito. Desse modo, essa autora, assim como Araújo (1964), são recorrentemente citados no Dossiê IPHAN Jongo no Sudeste. São apontadas as classificações de Ribeiro (1984) quanto aos pontos e à dança, bem como sua proposta de distribuição geográfica de ocorrência dessa prática, a Região Sudeste. Com relação à Araújo (1964), é ressaltada sua pesquisa de parentesco entre africanos e praticantes do jongo, o que mostra a possível origem e consolidação do jongo no Brasil por meio dos negros escravizados.

De igual maneira, o Dossiê utiliza de forma recorrente as contribuições de Gandra (1995). Como vimos no primeiro capítulo, a análise dessa etnomusicóloga desconsidera a dimensão religiosa do jongo. Talvez também por conta disso, é que essa dimensão da prática tenha ficado tão escondida. Cabe ressaltar que Elizabeth Travassos, coordenadora da equipe do inventário do jongo, assim como Paulo Dias, fundador e dirigente da Associação Cultural Cachuera!, parceira do IPHAN nessa empreitada, são etnomusicólogos. Isso mostra como a pesquisa foi orientada por uma perspectiva que levou o jongo a ser inscrito no Livro das Formas de Expressão, isto é, o livro dedicado às manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas.

A falta de pesquisas sobre o jongo à época do inventário faz com que Marcos Garcia, antropólogo do DPI e autor do parecer sobre o registro do Jongo no Sudeste, considere o INRC do Jongo no Sudeste o "mais atual e, possivelmente, completo

levantamento documental e empírico sobre o jongo", ressaltando a qualidade do material apresentado, mesmo que este só tenha sido aplicado nas comunidades do Rio de Janeiro. Para o antropólogo

> as informações relativas ao jongo no Estado de São Paulo, e em algumas localidades de Minas Gerais e Espírito Santo, são satisfatórias para completar o Dossiê. Ou seja, o fato de não ter havido inventário cultural nestes Estados, em conformidade com a metodologia requerida pelo Iphan, não prejudicou a devida compreensão e identificação do fenômeno jongo (GARCIA 2005, sem página).

Marcus Garcia prossegue afirmando que tais informações mostram a diversidade dessa forma de expressão, que, assim como qualquer fenômeno da cultura, possui significados e simbolismos específicos relacionados à história de cada localidade em que está inserida. Desse modo, não invalida a documentação apresentada, mas sugere que a identificação das comunidades jongueiras tenha continuidade para além desse inventário.

A diversidade do jongo foi observada pela equipe do inventário no VIII Encontro de Jongueiros, ocorrido em Guaratinguetá, São Paulo, em 2003. Nesse evento, ficou evidente a identificação/influência/homogeneização e a não identificação/rejeição/heterogeneização que ocorre entre as comunidades. Por um lado, muitas comunidades chegam a não considerar o que veem e ouvem nesses encontros como sendo jongo, por outro, há a necessidade de construção da identidade jongueira que parece se fundamentar na congregação dessas comunidades, a fim de dar maior representatividade para o movimento.

Marcos Garcia aponta a unidade que existe entre os jongos, o que faz com que essa forma de expressão seja reconhecida como patrimônio cultural do Brasil. Ele ressalta os pontos, os tambores, a dança, dentre outros elementos.

Por fim, o antropólogo apresenta algumas dificuldades que as comunidades jongueiras enfrentam na atualidade, como a sua autodeterminação, o acesso às leis de incentivo para patrocínios e financiamentos, o maior diálogo com os poderes públicos e a inclusão nos programas educativos das escolas.

A conclusão do parecerista do DPI é que o jongo deve ser reconhecido como patrimônio cultural do Brasil por sua "representatividade enquanto ícone de resistência cultural afro-brasileira na região sudeste", "por representar referência cultural remanescente do legado dos povos africanos de língua banto escravizados no Brasil" e "por se tratar de comunidades que passam por dificuldades socioeconômicas básicas e com dificuldade de interlocução com o poder público".

Após o parecer do DPI, a documentação do Jongo no Sudeste foi encaminhada ao Conselho Consultivo do IPHAN. Nele, obteve parecer também favorável ao reconhecimento e inscrição no Livro das Formas de Expressão, o que ocorreu no final de 2005. Esse parecer não será descrito aqui em profundidade por não apresentar argumentos que vão além daqueles apresentados por Garcia.

2.4.2 A Salvaguarda do Jongo no Sudeste

A Salvaguarda do Jongo no Sudeste inicia-se em 2006 com as comunidades jongueiras inventariadas, identificadas e contatadas no INRC. Desse ano até 2012, o CNFCP era o responsável pela coordenação dessa salvaguarda, fazendo com que as ações ficassem concentradas no Rio de Janeiro, município em que também estavam localizadas a maioria das comunidades contatadas durante a pesquisa de inventário.

No ano de 2007 foi realizada a segunda reunião de salvaguarda, tendo como temática principal "a possibilidade da implantação de pontos de cultura[65] voltados aos bens registrados" (*Relatório da II Reunião com Lideranças Jongueiras para discussão sobre Encaminhamentos do Plano de Salvaguarda*, 2007, p. 02), implantação essa concretizada em 2008, tendo a UFF como parceira, por meio de convênio firmado entre a Fundação Euclides da Cunha (FEC), de apoio à universidade, e o IPHAN. Com isso, o Pontão de Cultura do Jongo/Caxambu passou a ser a organização responsável pela salvaguarda do Jongo no Sudeste, com execução da UFF, acompanhamento do CNFCP e, principalmente, participação das comunidades jongueiras contatadas no inventário.

[65] Os Pontos de Cultura são projetos desenvolvidos por entidades ou coletivos culturais, com personalidade jurídica, que desenvolvem e realizam ações culturais continuadas em uma comunidade ou território. Os Pontos de Cultura foram criados em 2004, dentro do Programa Cultura Viva do MinC, cujo objetivo é incentivar, preservar e promover a diversidade cultural brasileira. O programa **"**contempla iniciativas culturais que envolvem a comunidade em atividades de arte, cultura, cidadania e economia solidária. Essas organizações são selecionadas por meio de edital público e passam a receber recursos do Governo Federal para potencializarem seus trabalhos, seja na compra de instrumentos, figurinos, equipamentos multimídias, seja na contratação de profissionais para cursos e oficinas, produção de espetáculos e eventos culturais, entre outros". Disponível em: <http://www.cultura.gov.br>. Acesso em 05 jun. 2017.

De acordo com Guidi (2012), a criação do Pontão[66] de Cultura do Jongo/Caxambu impulsionou a salvaguarda do jongo, uma vez que a descentralização de recursos do MinC para a universidade aumentou seu aporte financeiro. Havia uma equipe permanentemente mobilizada para trabalhar com as ações planejadas e a estrutura da universidade era mais completa, permitindo ainda que fossem estabelecidas mais parcerias com outros grupos de pesquisa. Dessa forma, foram realizadas assessorias locais às comunidades, sendo atendidas demandas específicas de cada uma, como a formalização de associações, o auxílio na elaboração de projetos para editais e as informações a respeito da regularização fundiária de territórios quilombolas.

No entanto, Guidi (2012) também salienta que a salvaguarda do jongo à época do Pontão de Cultura do Jongo/Caxambu estava permeada de conflitos entre as comunidades[67], internos à UFF e à FEC, no que diz respeito à prestação de contas da universidade para com a fundação, e com relação à estruturação segmentada do IPHAN.

Com relação à estruturação segmentada do IPHAN, Guidi (2012) aponta que, no princípio, a participação das superintendências tinha uma "natureza um tanto nebulosa, uma vez que as ações tinham um caráter de articulação interestadual, não alcançando um tipo de trabalho mais regionalizado" (GUIDI, 2012, p. 174). Somava-se a isso a dificuldade de comunicação entre as superintendências, o CNFCP e o Pontão de Cultura do Jongo/Caxambu, resultado de um quadro funcional pequeno de técnicos do IPHAN para lidarem com as demandas cada vez mais frequentes. Desse modo, as instituições mais envolvidas com o Pontão de Cultura do Jongo/Caxambu foram o CNFCP e a superintendência do IPHAN no Rio de Janeiro.

---

[66] Os Pontões de Cultura também estão inseridos no Programa Cultura Viva. A diferença deles para o Ponto de Cultura é que, além das entidades e coletivos culturais, podem contar com as instituições públicas de ensino, para articular um conjunto de outros pontos, desenvolvendo ações de mobilização, formação, mediação e articulação de uma rede de pontos de cultura num território ou relacionado a uma identidade ou a um tema. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br>. Acesso em 14 out. 2017.

[67] No que se refere aos conflitos internos às comunidades, estes não serão muito aprofundados nesta pesquisa, uma vez que ela se dedica à análise da relação de uma única comunidade jongueira de Minas Gerais com o órgão de patrimônio, embora essa dimensão conflitiva de uma política pública, como a salvaguarda do jongo, deva sempre ser considerada na análise de qualquer prática. Outro motivo do não aprofundamento dessa questão diz respeito à pouca oportunidade que tive de presenciar e etnografar acontecimentos em que estivessem presentes diversas comunidades jongueiras/caxambuzeiras. Mas mesmo assim, posso apontar brevemente as contribuições de Guidi (2012) no que diz respeito a essa questão. A autora chama a atenção para a inserção de novas comunidades jongueiras/caxambuzeiras em certo momento do Pontão de Cultura do Jongo/Caxambu, em que critérios de ancestralidade eram considerados, ou seja, as comunidades que se autorreconheciam como jongueiras e caxambuzeiras tinham que ter ancestrais ou parentes que o foram no passado.

Assim sendo, podemos dizer que, de modo geral, a salvaguarda do jongo estava centralizada no Rio de Janeiro e a atribuição das superintendências regionais ainda não estava bem definida. De acordo com Corina Moreira[68]:

> "Quando eu ingressei no Iphan havia algumas coisas acontecendo com relação à salvaguarda do jongo, mas eu não conseguia entender qual era o papel das superintendências nessa salvaguarda. Nem eu, nem os representantes das outras superintendências. Como a coordenação estava com o CNFCP junto com a UFF, ficávamos como observadores, pois não existia uma definição clara dos papéis das superintendências. No entanto, na segunda ou terceira reunião de que eu participei, surgiu uma demanda para investigarmos melhor a existência ou não de grupos de jongo em Minas Gerais, pois o único grupo que participava do Pontão naquela época era o de Carangola. Então, foi por conta dessa demanda que começamos a definir melhor qual seria o papel da Superintendência de Minas Gerais no sentido de dar um suporte específico ao grupo de Carangola e começar a investigar a existência ou inexistência de outros grupos no estado". (Entrevista com Corina, 19/07/2016)

Como não foram identificadas comunidades jongueiras de Minas Gerais no inventário, a participação delas no início da salvaguarda sequer existia. A única comunidade que participou efetivamente da salvaguarda quando gerida e executada pelo Pontão de Cultura do Jongo/Caxambu foi o Caxambu Filhos de Eva, comunidade do município de Carangola citado por Corina Moreira, que foi mobilizado para participar da salvaguarda do jongo pelas comunidades jongueiras que já a integravam, como o Caxambu de Miracema, visto que havia uma proximidade do Rogério, sua liderança, com a Maria Nossa, como era conhecida à época a liderança do Filhos de Eva.

Portanto, a falta de comunidades de Minas Gerais na salvaguarda do jongo, juntamente com a centralização desta no Rio de Janeiro, fazia com que a função da Superintendência de Minas Gerais não estivesse bem definida nesse processo. No entanto, existia a demanda de investigar se havia ou não comunidades jongueiras em Minas Gerais e também no Espírito Santo[69], o que, segundo Corina Moreira, não era

---

[68] Corina Maria Rodrigues Moreira é técnica da Superintendência do IPHAN em Minas Gerais, tendo ingressado na instituição no ano de 2006. Possui graduação em História, mestrado em Ciências Sociais e, atualmente, cursa o doutorado em Ciências Sociais.

[69] Em 2013/2014 foi realizado o INRC do jongo/caxambu no Espírito Santo. No entanto, seu resultado ainda não foi publicado, estando o INRC apenas para consulta na Superintendência desse estado. Durante minha pesquisa, como não dispunha de recursos para ir até o Espírito Santo, tentei ter acesso ao INRC, mas não obtive sucesso. O único material a que acessei foi o vídeo resultante desse inventário e que está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gPjPt826Q6o>. Acesso em 27 out. 2017. Portanto, a única observação que faço a respeito das comunidades jongueiras/caxambuzeiras do Espírito Santo é que parecem ter um caráter de devoção forte, assim como o Jongo Folclórico de Bias Fortes. Isso foi evidenciado nas bibliográficas apresentadas no primeiro capítulo, que versam sobre o jongo/caxambu espírito-santense. Cheguei a essa conclusão também em conversa com o Leonardo Lima, uma das lideranças do Caxambu de Miracema, Rio de Janeiro. Estávamos na Festa da Liberdade de Bias Fortes e, durante a apresentação do jongo de Seu Renê, Leo me disse que o jongo de Bias Fortes lembrava muito os jongos/caxambus do Espírito Santo por seu caráter de devoção. Contudo, essas aproximações são

uma grande preocupação do CNFCP e da UFF, que objetivavam, sobretudo, colocar a salvaguarda em funcionamento. Mesmo assim, em 2009, foi proposta uma "Identificação das comunidades e mestres jongueiros da Zona da Mata Mineira":

> "Não havia uma perspectiva forte de mapear e inventariar grupos em Minas Gerais e no Espírito Santo. Eles diziam que, no momento, não iam inventariar outros grupos. A ênfase era dada na salvaguarda, em colocá-la em funcionamento. Mesmo assim, nós insistimos na questão do mapeamento e eles acharam que era importante descobrir se existia mais grupos ou não, mas não houve um empenho da área central e da coordenação da salvaguarda, no caso do CNFCP e da UFF, em estender essa pesquisa dentro de Minas Gerais. Foi um processo bastante difícil desde o princípio, porque olha o que aconteceu: nós tínhamos de contratar uma empresa para fazer o mapeamento, e eu não tinha experiência nenhuma, nenhuma. Foi minha primeira contratação de pesquisa no Iphan e, por isso, fiz um projeto básico muito amplo e uma empresa de Sociologia voltada às pesquisas de opinião venceu a licitação. Devido a isso, foi muito difícil para mim explicar o que era efetivamente o patrimônio imaterial, porque os pesquisadores da empresa contratada não tinham noção do que se tratava. Eles estavam acostumados a lidar com dados quantitativos, então o diálogo era muito difícil. Até que chegou uma hora em que eu exigi que eles trocassem a equipe e colocassem pessoas com experiência na temática, pois o proprietário da empresa, sociólogo, era o coordenador da pesquisa, mas não tinha noção de nada, nada, nada. Com isso, eles convidaram uma pesquisadora com um pouco mais de sensibilidade para a questão do patrimônio imaterial, mas que também não tinha experiência na área. Na verdade, aqui em Belo Horizonte, nessa época, não havia profissional com experiência em patrimônio imaterial. Hoje há, mas na época, não. Em 2006, 2007 não existia esse conjunto de profissionais, havia historiadores que trabalhavam na área da cultura, alguns antropólogos, mas que não tinham o *feeling* específico para o patrimônio. Então foi um processo muito complicado, e o que nós conseguimos como resultado foi absolutamente precário em razão dessa questão. Ao mesmo tempo foi uma pesquisa que não sabíamos por onde começar. Optamos pela Zona da Mata porque existia uma referência das fazendas cafeeiras, de ser o berço do jongo". (Entrevista com Corina, 19/07/16)

Apesar do resultado precário[70], foram identificados em Minas Gerais jongos/caxambus ativos, jongos/caxambus já extintos e jongos/caxambus em criação, além de mestres de jongo ou caxambu. Os jongos/caxambus ativos foram: Caxambu Filhos de Eva[71], em Carangola; Caxambu de Preto Velho, em Patrocínio de Muriaé; Jongo Folclórico de Bias Fortes, em Bias Fortes. Um caxambu estava em criação, o Caxambu de Recreio, neste município, liderado por Cissinha. Quanto aos mestres foram

---

suposições, dado que é necessário investigar mais a fundo a história de cada comunidade jongueira/caxambuzeira a fim de se entender melhor as suas características e transformações ao longo do tempo.

[70] Corina Moreira considera o resultado dessa identificação precário, assim como seu trabalho no IPHAN à época. Durante a entrevista, ela descreveu várias dificuldades pelas quais passou desde seu ingresso na instituição: falta de técnicos responsáveis pelo patrimônio imaterial, sendo ela a única técnica da Superintendência de Minas Gerais responsável por este patrimônio durante os anos de 2006 a 2012; falta de infraestrutura, como computadores, mesas e cadeiras; falta de treinamento para lidar com os processos burocráticos; pouca autonomia da Superintendência em relação à área central.

[71] Atualmente essa comunidade caxambuzeira encontra-se desestruturada, uma vez que sua liderança principal, à época conhecida como Maria Nossa, tornou-se evangélica e não pratica mais o caxambu.

identificados: Seu Arlindo, Seu Louzada, Maria Nossa e Seu Sebastião da Catarina, em Carangola; Seu Geraldo, em Patrocínio de Muriaé, Seu Renê, em Bias Fortes.

O Caxambu de Recreio chegou a participar de algumas reuniões do Pontão de Cultura do Jongo/Caxambu. Entretanto, como contava com apenas uma integrante, não configurando, portanto, como uma comunidade, passou a não participar das reuniões com frequência, uma vez que era inviável para o Pontão de Cultura do Jongo/Caxambu arcar com as despesas de participação da Cissinha nas reuniões e oficinas, o que fez com que ela deixasse de participar da salvaguarda do Jongo no Sudeste. Esse episódio com Cissinha aponta os conflitos para os quais Guidi (2012) chamou atenção. Nesse momento da salvaguarda, alguns critérios para participação eram necessários, como a ancestralidade das comunidades que se autorreconheciam como jongueiras ou caxambuzeiras. Tais comunidades tinham que ter parentes que foram jongueiros/caxambuzeiros no passado para participarem da salvaguarda.

A opção pela região da Zona da Mata Mineira fez com que as outras regiões do estado não fossem investigadas acerca da existência ou não das comunidades jongueiras. Assim que a identificação terminou, jongueiros de outros estados apontaram a existência de comunidades em outras regiões, como o Sul de Minas Gerais e os Vales do Rio Doce e do Mucuri. Isso, juntamente com a metodologia da pesquisa, fez com que esta recebesse muitas críticas, como descreve Corina Moreira:

> "Como não tínhamos nada, não tínhamos de onde partir, fizemos uma pesquisa inicial na internet para termos alguma referência antes de fazermos contato com as prefeituras, que é algo que fazemos muito no IPHAN. O poder público local é o primeiro que acessamos quando vamos fazer contato com os municípios, principalmente se não temos outra referência daquele município, porque, quando temos Escritório Técnico, é diferente. Sabemos das limitações disso, mas como não temos estrutura física, humana e financeira, não é possível fazermos de outro jeito. Entre não fazer e fazer dessa forma, consideramos que é melhor fazer dessa forma, sempre deixando muito claro que são processos de construção, datados. Até porque não só a pesquisa tem esse caráter bastante falho, como o próprio patrimônio imaterial é muito dinâmico, pode sempre ser revisto e reelaborado. Com isso, conseguimos identificar pouquíssima coisa, mesmo em memória, até porque, se tem memória, está na dos praticantes que não conseguimos acessar, porque o poder público não consegue chegar até eles. Se quiséssemos fazer um trabalho de identificação mais consistente para não termos críticas, mesmo que de mapeamento, ainda que não fosse um inventário em profundidade, teria que ser uma pesquisa de campo de grande envergadura, pegando pelo menos essas regiões de Zona da Mata, Sul de Minas e onde mais que se tenha alguma notícia de que exista jongo". (Entrevista com Corina, 19/07/2016)

Corina Moreira ressalta, portanto, a opção pelo recorte da Zona da Mata Mineira como aquela região a ser pesquisada para a identificação das comunidades jongueiras. A técnica também explica como, nesse caso, o contato com as prefeituras dos municípios

da região foi fundamental, uma vez que se tinha pouca informação a respeito do jongo em Minas Gerais.

A pesquisa de identificação das comunidades jongueiras de Minas Gerais termina no início de 2010 e, pouco depois da sua finalização, Corina Moreira deixa a coordenação dessa salvaguarda, ficando esta a cargo de outra técnica que trabalhou por pouco tempo no setor de patrimônio imaterial e, posteriormente, foi trabalhar no setor do patrimônio arqueológico.

Corina Moreira ressalta que, de maneira geral, a salvaguarda do jongo teve o protagonismo das comunidades jongueiras do Rio de Janeiro e de São Paulo. Isso se deu devido à forma como o registro do Jongo no Sudeste foi conduzido, ou seja, ao fato da realização do INRC do Jongo no Sudeste ter partido do CNFCP, bem como as parcerias que o IPHAN estabeleceu com a UFF e com a Associação Cultural Cachuêra!, nos processos de registro e salvaguarda, fazendo com que as comunidades desses estados estivessem mais presentes no Pontão de Cultura do Jongo/Caxambu, uma vez que representantes dessas instituições já conheciam as lideranças jongueiras mais influentes desses estados, participantes do Encontro de Jongueiros e da Rede de Memória do Jongo, organizações com origem na década de 1990.

No ano de 2011, como resultado das reuniões que ocorreram desde 2007, foi elaborado o Plano de Salvaguarda do Jongo no Sudeste. Esse documento levou em conta os principais problemas e demandas das comunidades que participavam do Pontão de Cultura do Jongo/Caxambu naquele momento.

Inicialmente, foi feito um diagnóstico para a identificação de problemas apontados ao longo dos anos e de suas soluções. Esses problemas foram divididos em 16 temas: registro, discriminação, lideranças, mestres, memória, saúde, dificuldades financeiras, transportes, editais e projetos, infraestrutura, direitos, comunicação interna, comunicação externa, mediadores, escola e tradição.

Posteriormente, foram criados cinco elementos para a elaboração do Plano: a relação das comunidades com o Estado, em especial nos estados e municípios; a discriminação, decorrente do preconceito racial; a elaboração e gestão de convênios e de projetos e o papel das lideranças comunitárias nesses processos; as condições de vida dos detentores e detentoras dos bens registrados como patrimônio cultural; a necessidade de espaços de articulação, intercâmbio e de trocas entre os detentores dos bens registrados. Desses elementos surgiram os objetivos específicos e as políticas e estratégias que definiriam o Plano de Salvaguarda do Jongo no Sudeste, dividido em

quatro eixos temáticos, conforme prevê o IPHAN: produção e reprodução cultural; mobilização social e alcance da política; gestão participativa e sustentabilidade; difusão e valorização. Cada eixo contém ações que devem ser desenvolvidas a médio e longo prazo.

No entanto, no ano seguinte ao da criação do Plano, em 2012, após a formalização de três convênios, o IPHAN não renova o quarto convênio com a UFF para o prosseguimento do Pontão de Cultura do Jongo/Caxambu como a organização representativa da salvaguarda do Jongo no Sudeste. O motivo disso é que a relação da universidade com a instituição do patrimônio passa a ser conflituosa: as duas instituições passam a ter que adequar as lógicas institucionais, prescritivas e avaliativas. Nessa situação, algumas divergências começaram a aparecer, como a exigência do IPHAN de que a UFF deveria incluir as demais comunidades jongueiras e caxambuzeiras que estavam sendo identificadas, exigência com a qual a UFF discordava.

Dessa maneira, o IPHAN passa a acompanhar o Pontão do Jongo/Caxambu, com regras e passos nem sempre afinados com a UFF, o que culminou na finalização dessa parceria. Além desse conflito, começou a haver uma dificuldade na comunicação interinstitucional. Conforme Guidi (2012):

> O fluxo de comunicação estabelecido previamente funcionou aparentemente, até o momento em que representou entraves ao atendimento das demandas do Pontão ao Iphan de forma ágil. A circulação de informações entre as Unidades do Iphan envolvidas, no entanto, nunca se consolidou de forma consistente. Nesse sentido, a falta de comunicação interinstitucional, foi elemento fundamental para a configuração de um quadro onde a informação circula de forma restrita, dentro da Instituição e pode reforçar a integração precária desta e as relações de disputa entre as Unidades, ambos concorrendo para a ausência de tomadas de postura institucionais fundamentadas e refletidas conjuntamente (GUIDI, 2012, p. 177)

Desse modo, a precária comunicação interinstitucional resultou em conflitos entre as superintendências envolvidas na salvaguarda do jongo. Ao mesmo tempo, a UFF também passou a enfrentar conflitos internos (um deles era a dificuldade da efetivação da prestação de contas à FEC), devido à necessidade de flexibilidade com as quais os diversos setores da universidade tinham que operar a fim de garantir o funcionamento do Pontão de Cultura do Jongo/Caxambu.

Com o fim do convênio do IPHAN com a UFF, a organização responsável pela salvaguarda do jongo deixa de ser o Pontão de Cultura do Jongo/Caxambu. Portanto, a partir do ano de 2012, cada superintendência fica responsável pela salvaguarda do jongo em seu estado, sendo que cada uma delas passaria a propor ações de salvaguarda para as

comunidades e, periodicamente, haveria Reuniões Integradas de Salvaguarda com o DPI, reunindo as quatro superintendências para o acompanhamento dessas ações.

Nesse mesmo ano, Vanilza Jacundino Rodrigues[72] ingressa na Superintendência do IPHAN em Minas Gerais e passa a ser a técnica responsável pela salvaguarda do jongo. Uma das ações de salvaguarda proposta para o jongo/caxambu em Minas Gerais nesse ano é uma visita[73] às quatro comunidades levantadas na "Identificação das comunidades e mestres jongueiros da Zona da Mata Mineira". O objetivo dessa ação foi estabelecer um primeiro contato com essas comunidades, para conhecer suas demandas e necessidades, bem como iniciar um diálogo com o poder público local dos quatro municípios em que as comunidades estavam localizadas.

Sendo assim, percebemos que o primeiro contato da Superintendência do IPHAN em Minas Gerais com as comunidades do estado veio a ocorrer em 2012, ou seja, somente após dois anos da pesquisa de identificação.

Já nos anos de 2013 e 2014, a Superintendência do IPHAN em Minas Gerais passa a apoiar o projeto "Mobilização das Comunidades Jongueiras na Zona da Mata Mineira". De natureza de extensão, tal projeto fez parte do programa "Ecomuseu de Comunidades Negras da Zona da Mata Mineira", coordenado pelo geógrafo e professor Leonardo Carneiro de Oliveira, da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Tal projeto objetivava realizar formações para as comunidades jongueiras/caxambuzeiras por meio de oficinas que abordariam a noção de patrimônio cultural, bem como mobilizar tais comunidades em torno da salvaguarda do jongo/caxambu em Minas Gerais. Foi estabelecida uma parceria entre o IPHAN e o professor Leonardo e as ações de salvaguarda do jongo/caxambu em Minas Gerais desse ano deram-se no âmbito desse projeto, o qual realizou oficinas e seminários, além de diversas assessorias às comunidades jongueiras/caxambuzeiras.

As parcerias com a universidade são importantes para a realização da salvaguarda, pois o conhecimento acadêmico pode ser conjugado com as ações do Estado a fim de produzir conhecimento e promover ações que o poder público não conseguiria promover sozinho. No entanto, o seu caráter geralmente temporário faz com que as ações desenvolvidas com essas parcerias gerem expectativas nas comunidades que não serão atendidas no futuro. Exemplo disso é expectativa gerada no Seu Renê

[72]Vanilza Jacundino Rodrigues possui graduação em Ciências Sociais e mestrado em Antropologia.

[73] Essa viagem foi realizada com o Marcelo Vilarino, Consultor Prodoc da UNESCO. O Prodoc é um projeto de cooperação técnica do Ministério das Comunicações em parceria com a referida organização, que busca promover melhorias das condições institucionais para a implementação das políticas públicas.

durante a execução do projeto "Mobilização das Comunidades Jongueiras na Zona da Mata Mineira", de ser criada uma associação para o Jongo Folclórico de Bias Fortes. Até o mês de julho de 2017, a finalização da criação dessa associação não havia sido concluída. Durante todo o meu período como mestranda do IPHAN, a criação da associação foi uma demanda que Seu Renê colocava à instituição. Contudo, cabia ao IPHAN mediar a relação estabelecida entre Seu Renê e a coordenação do projeto, uma vez que não possuía os meios e por vezes recursos, de resolver a situação. Nesse sentido, algumas tentativas de contato foram feitas à coordenação do projeto e alguns avanços no processo de formalização da associação foram realizados.

No ano de 2015, foram realizadas as Oficinas de Memória e Patrimônio – elaboradas e executadas com o meu auxílio –, para as quatro comunidades jongueiras/caxambuzeiras de Minas Gerais reconhecidas pelo IPHAN, além de reuniões com as Secretarias de Cultura dos municípios onde as comunidades estão localizadas para uma nova articulação entre o IPHAN e o poder público local.

Nessas oficinas, a situação atual das comunidades jongueiras/caxambuzeiras pôde ser conhecida, ou seja, era importante perceber a configuração atual dessas comunidades para conhecer suas demandas e necessidades. O Caxambu Filhos de Eva estava desarticulado devido à não atuação da sua principal liderança, que se tornou evangélica; o Caxambu de Preto Velho contava, praticamente, com um só participante, que é o Seu Geraldo, Mestre desse caxambu; o Caxambu de Recreio se apresentava ainda como um grupo em criação. Sua liderança, a Cissinha, tentava articular os antigos caxambuzeiros do município, mas não obtinha muito sucesso. Por fim, o Jongo Folclórico de Bias Fortes era a comunidade mais numerosa, contando com aproximadamente 30 integrantes, que mantinham a prática frequente.

No que se refere às reuniões com as Secretarias de Cultura, somente a de Bias Fortes demonstrou interesse em estabelecer uma parceria com o IPHAN. Apesar de a política de salvaguarda do IPHAN demandar parcerias com os poderes públicos dos municípios locais, lugares onde se situam as comunidades praticantes das manifestações culturais, estas parecem ser um verdadeiro desafio para a instituição, dado que pode haver desinteresse do município ou pouco reconhecimento do patrimônio cultural imaterial do local, além das trocas de gestão, que resultam em mudanças de ideologia.

Como podemos perceber, de 2012 a 2015 a Superintendência do IPHAN em Minas Gerais realizou ações de salvaguarda no sentido de promover a mobilização e a articulação dessas comunidades[74]. De acordo com Vanilza Rodrigues:

> "No IPHAN sempre existem várias demandas com as quais temos de lidar. Quando tivemos recurso, algum procedimento nos impossibilitou de executar as ações, e em algumas situações nem conseguimos recurso, porque outros projetos eram considerados prioritários. Houve momentos em que não tivemos recurso nenhum aqui na superintendência. Então, o que eu consegui fazer era manter contato, fazer visitas, articular com o poder público local, participar de uma festa que os jongueiros fizeram. Além disso, teve também o projeto Ecomuseu, do Leonardo Carneiro, que contribuiu bastante para a integração dos grupos que estavam totalmente de fora do Pontão. Acho que não havia a ideia de grupo de jongo presente nas comunidades inseridas na salvaguarda em Minas, a não ser no de Carangola. Porque eles não tinham sido inseridos nessa relação de troca com os outros grupos. Inclusive o grupo do Seu Renê *teve um clique* na relação com o jongo. O Rogério, liderança do caxambu de Miracema, também participou de algumas ações do projeto do Leo, na festa da Maria ele estava presente e fez uma fala. Então, ele também teve uma atuação no sentido de criar uma narrativa de como as coisas funcionavam, daquilo que era importante no jongo. Em relação a superintendência, eu até acho que poderíamos ter feito outras coisas, apesar de entender também que tem muito do movimento e do tempo de cada grupo. A condição dos grupos de Minas Gerais é muito diferente da dos grupos do Rio de Janeiro, a inserção deles em relação às políticas públicas, a inserção deles na discussão da questão afro-brasileira, a inserção deles no sentido da formação política, política no sentido de cidadania, e não política partidária. A facilidade dos grupos do Rio em relação aos grupos de Minas em manter a relação de grupo é muito maior". (Entrevista com Vanilza, 02/09/2016)

Percebemos, então, como há uma preocupação da Superintendência do IPHAN em Minas Gerais em articular e mobilizar as comunidades do estado para que elas possam lidar melhor com a política de patrimônio imaterial. Para Vanilza Rodrigues, é fundamental fortalecer a identidade jongueira/caxambuzeira do estado.

Com relação à continuação da identificação das comunidades jongueiras em Minas Gerais, Vanilza afirma que algumas lideranças jongueiras de outros estados, como o Gil, do jongo de Piquete, São Paulo, e o Rogério, do caxambu de Miracema, Rio de Janeiro, já haviam apontado a existência de outras comunidades em Minas Gerais para além da região da Zona da Mata. No entanto, não acredita ser essa a ação prioritária para a salvaguarda do jongo/caxambu ou uma ação que vá fortalecer a identidade jongueira em Minas Gerais:

> "Não sei em que medida um mapeamento do jongo em Minas poderia fortalecer a identidade jongueira no estado, porque vai depender do resultado que tivermos. Eu não sei se a ação prioritária agora seria atuar nesse levantamento ou se seria atuar junto a esses grupos do estado que já identificamos. Em termos da estratégia mesmo, de fazer a salvaguarda fluir. É que em São Paulo e no Rio, escutamos falar da existência de jongo, mas

[74] As informações a respeito dessas ações foram descritas aqui a partir dos documentos do Processo 01514.002626/2017-80, da salvaguarda do jongo/caxambu em Minas Gerais.

> aqui em Minas, eu não tinha ouvido falar antes. Antes de eu vir para o IPHAN, eu não sabia da existência de jongo no estado. Eu não sei se isso justifica. O Rogério me falou muito rapidamente sobre a existência de outros grupos no estado, mas eu não consigo me lembrar mais, foi só uma vez que ele falou isso comigo. O Gil falou que tinha parente dele aqui em algum lugar e que poderíamos ver se existe algum grupo. Mas nós nunca verificamos, nunca verificamos. De repente pode ser, pode ser, mas eu não ouvi outras pessoas além deles falarem. O Gil falava de um jeito muito específico. Acho que ele estava tentando buscar memória desse jongo. Eu não senti que ele tivesse afirmando que existia essa prática atualmente. Mas nós podemos nos surpreender se formos fazer essa verificação. (...). Eu entendo assim: se fosse para eu escolher entre duas ações: atuar com os grupos que já estão na salvaguarda, que precisam ser estimulados de alguma maneira, ou começar um inventário, eu optaria por atuar nesse momento com os grupos que já estão na salvaguarda. Não digo que nós não aceitaríamos uma ação se tivéssemos recursos ou um projeto em que entraríamos como parceiros. Com certeza, aceitaríamos". (Entrevista com Vanilza, 02/09/2016)

Indo de encontro à visão de Vanilza, podemos supor que um novo levantamento das comunidades jongueiras/caxambuzeiras em Minas Gerais poderia fortalecer a salvaguarda do jongo/caxambu no estado. O resultado precário da "Identificação das comunidades e mestres jongueiros da Zona da Mata Mineira" e os indícios da existência de outras comunidades, apontados por Rogério e Gil, revelam a necessidade de uma nova identificação, que poderia ser iniciada de forma simples, por meio de visitas das técnicas aos municípios em que supostamente haveriam comunidades jongueiras/caxambuzeiras. Na ocasião, poderiam ser levados Rogério e Gil para apontar os caminhos e as pessoas a serem contatadas. Essa ação poderia suscitar a recriação de comunidades jongueiras/caxambuzeiras por meio do resgate das suas memórias, uma vez que, no passado, essas comunidades tiveram sua existência comprometida devido, principalmente, aos processos de exclusão e marginalização que perpassam e perpassaram as práticas negras no Brasil. Algumas das comunidades jongueiras/caxambuzeiras do Rio de Janeiro e de São Paulo redescobriram-se ou puderam ter suas memórias resgatadas devido à salvaguarda do Jongo no Sudeste, que, como vimos, foi valorizada e bastante fomentada nesses estados, no que diz respeito a suas ações e identificações. Um exemplo disso é a Comunidade Jongo Dito Ribeiro (MARTINS, 2011), que, conforme relatado no primeiro capítulo, foi recriada por sua atual liderança, Alessandra Ribeiro Martins, num processo também fomentado pelo reconhecimento e salvaguarda do jongo pelo IPHAN.

No ano de 2016, nenhuma ação de salvaguarda para o jongo foi executada. Nesse ano, a técnica Corina Moreira entrou de licença do IPHAN para seu curso de doutoramento, e o Setor de Patrimônio Imaterial da Superintendência de Minas Gerais

passou a contar somente com a técnica Vanilza Rodrigues. Com isso, os processos de registro e salvaguarda em curso, assim como os processos de licenciamento ambiental, passaram a ser de responsabilidade dessa técnica. Assim como Corina Moreira, Vanilza Rodrigues também ressaltou a falta de profissionais e infraestrutura para lidar com a demanda do patrimônio cultural imaterial:

> "Quando eu cheguei aqui, e até hoje penso assim, eu achava que a demanda de trabalho era muito brutal. Com o tempo eu fui percebendo a proposição da salvaguarda, que envolve a mobilização, uma atuação mais direta, o diálogo com os detentores, o que gera uma demanda de trabalho de várias formas e é uma dedicação integral. Todas essas atividades acontecem ao mesmo tempo e conciliá-las tendo que formular projetos básicos, avaliar relatórios de licenciamento ambiental etc., é uma demanda de processo muito grande. Então esse trabalho do licenciamento ambiental, com os processos de identificação e com as atividades demandadas pela salvaguarda, gerava muitas frentes que tínhamos que articular". (Entrevista com Vanilza, 02/09/2016)

Portanto, as ações prioritárias da política de patrimônio imaterial da Superintendência do IPHAN em Minas Gerais, isto é, a salvaguarda, a identificação e o registro, ficam prejudicadas pelo volume de trabalho e pela falta de pessoal, problema que é recorrente na instituição, principalmente nos setores de patrimônio imaterial.

Como vimos, a salvaguarda do jongo, tanto em seu momento centralizado, quando era realizada no Rio de Janeiro, quanto na sua descentralização, quando se torna salvaguarda do jongo/caxambu em Minas Gerais, pode compreender, dentre outros aspectos, a mobilização, a formação e o fortalecimento das comunidades. Isso se dá por meio de ações do próprio IPHAN ou de parcerias estabelecidas com universidades, ONGs e demais organizações. Em Minas Gerais, podemos perceber como as comunidades jongueiras/caxambuzeiras inseriram-se nesse processo de salvaguarda e como foi a atuação da superintendência do IPHAN no estado, apontando os seus êxitos e dificuldades. No próximo capítulo, analisaremos as características do Jongo Folclórico de Bias Fortes e a sua relação com o patrimônio cultural.

CAPÍTULO 3 - O JONGO FOLCLÓRICO DE BIAS FORTES

Neste capítulo conheceremos as características e o ritual do jongo de Bias Fortes. Como visto no segundo capítulo, o IPHAN toma conhecimento da existência dessa comunidade em 2009, quando é realizada a "Identificação das comunidades e mestres jongueiros da Zona da Mata Mineira".

O aprofundamento das características e do ritual do jongo de Bias Fortes deve-se a uma tentativa de compreender a sua natureza singular, pelo menos no que diz respeito à narrativa produzida pelo IPHAN quando construiu o objeto patrimonial Jongo do Sudeste.

À primeira vista, algumas características do jongo me inquietavam, como a ausência do tambor, a presença de diversos outros instrumentos, a saída em cortejo e a existência de uma bandeira e de uma vassoura. Ao mesmo tempo, o relatório final da "Identificação das comunidades e mestres jongueiros da Zona da Mata Mineira" não deixou evidente como esse jongo assumiu a sua configuração atual.

O relatório aponta que o jongo de Bias Fortes parece ter sido "influenciado" por outras práticas ou ter absorvido características destas: "O formato do Grupo está muito ligado à religiosidade e naquela comunidade já começa a misturar-se com muitos elementos do Congado" (2010, p. 25) ou "No caso de Bias Fortes, a comunidade parece abstrair muita coisa do Congado e Folia de Reis" (2010, p. 26). Podemos supor que tais afirmações são arbitrárias, uma vez que parecem não ter sido proferidas pelos praticantes do jongo, ao mesmo tempo em que também não foi demonstrado como os pesquisadores chegaram a essas conclusões.

Cabe ressaltar que, como vimos no terceiro capítulo, essa identificação pode ser considerada extremamente frágil e problemática, na medida em que não contou com equipe e metodologia adequadas, com pesquisa orientada por profissionais como antropólogos, historiadores, dentre outros, e utilizasse a metodologia da etnografia, entrevistas em profundidade e história oral.

Além de tentar compreender a natureza singular do jongo de Bias Fortes, o propósito do aprofundamento das suas características e ritual servirá também para refletirmos acerca da política de patrimônio imaterial do IPHAN. Por meio dessa microanálise serão pensados o registro e a salvaguarda, bem como o que é patrimônio para os praticantes do jongo de Bias Fortes e como este se relaciona com o IPHAN.

Com isso, busco não responder, mas tecer algumas considerações a respeito dos limites e das possibilidades da política de patrimônio cultural imaterial do IPHAN.

3.1 O surgimento da cidade de Bias Fortes

Antes de adentramos as características e ritual do jongo de Bias Fortes, analisaremos como se deu a configuração do território da Zona da Mata Mineira, mais especificamente da região de Bias Fortes.

De forma geral, os historiadores afirmam que, no início do século XVI, entre 1711 e 1715, surgiram os primeiros povoamentos no território mineiro. Já no século XVIII, com o apogeu do ouro, muitos negros escravizados vieram para a região das minas, formando o seu maior contingente populacional (SILVA, 2005). Por fim, no século XIX há a decadência da mineração e, com isso, as plantações de café na região da Zona da Mata Mineira começam a se desenvolver, fazendo da região a maior com concentração da população negra escravizada. Se havia população negra escravizada, também havia quilombos.

A fundação de Bias Fortes está ligada à Comunidade Quilombola Colônia do Paiol. Em relação à cidade, Silva (2005) aponta que, provavelmente, em 1822 a povoação chamada Quilombo teria sido reconhecida como distrito, por ocasião da elevação de Barbacena[75] à categoria de vila.

Bias Fortes foi nomeada inicialmente de Quilombo devido ao fato de ter sido "esconderijo de negros fugitivos do cativeiro, que vieram se aglomerar no entroncamento de dois rios (Quilombo e Vermelho). Teve, primitivamente, a denominação de Quilombo, por haver sido, em tempos remotos, guarida de muitos negros chamados quilombolas" (FERREIRA, 1957 apud SILVA, 2005, p. 218).

O Quilombo, nessa época, já apresentava as primeiras características do que viria a ser o município de Bias Fortes. Em 1819, a Igreja de Nossa Senhora das Dores começou a ser construída, sendo esta a padroeira da cidade até hoje. A construção foi realizada por negros e brancos, que conviviam nesse espaço religioso.

[75] Município localizado na mesorregião mineira Campo das Vertentes. Distante, aproximadamente, 65 quilômetros de Bias Fortes.

Em 1896, o Quilombo passou a se chamar União, denominação que significava a união dos negros e brancos. De acordo com Silva (2005), o documento que apresenta a criação da União identifica o Quilombo como tendo uma vida rudimentar, precária, especificada por instintos de povos em tribos e por ódio ao branco, seu opressor.

Quanto à criação da União, há duas versões que explicam sua consolidação. A primeira diz respeito às memórias de moradores do Quilombo Colônia do Paiol e às afirmações presentes no documento citado por Silva (2005), as quais demostram o preconceito dos brancos em relação à forma de vida dos negros, considerada inferior, e a utilização da força para mudarem o nome de Quilombo para União. Como os negros não concordavam com tal mudança, essa disputa foi permeada por competições, resultando na morte de duas lideranças negras, Tibúrcio e Manoel Aleixo, e na reescravização dos negros.

Segundo Águas (2013), a alteração do nome não foi pacífica, uma vez que foi feita estrategicamente quando os fazendeiros avançavam para a região em busca de novas áreas para o cultivo do café. Acredita-se que a escolha por União representaria a aliança, teoricamente harmoniosa, entre os antigos e os novos moradores.

Já a segunda versão, também presente nas memórias dos moradores da Colônia do Paiol, aponta que os negros quilombolas trocavam suas terras por bens de consumo, como comidas e roupas, o que resultou no surgimento da União e na diminuição das terras que pertenciam aos negros. Isso acontecia porque apesar da escravidão estar exista oficialmente, na prática ela continuava.

Silva (2005) também aponta que não se sabe ao certo quando os brancos chegaram ao Quilombo, pois há poucos dados e documentos sobre o município de Bias Fortes. Depois de União, Bias Fortes recebeu esse nome devido à homenagem prestada ao Doutor Crispin Jacques Bias Fortes, democrata de Barbacena.

No que se refere ao município nos dias de hoje, este conta com aproximadamente sete mil habitantes, suas atividades econômicas são tipicamente rurais, ligadas à pecuária leiteira[76], e sua arquitetura, segundo Águas (2013), é típica do ciclo do café. Percebemos, portanto, como essa sequência de nomes, Quilombo, União e Bias Fortes, traça a trajetória do poder e das trocas entre os brancos e os negros na região.

[76] Dados coletados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), referentes aos Censos de 2006 e 2016.

Foto 1: Praça de Bias Fortes



Fonte: Cláudia Fantini, 2017

Foto 2: Casas com arquitetura colonial



Fonte: Cláudia Fantini, 2017

Ainda com relação aos povoamentos de negros chamados quilombos, estes começam a surgir na Zona da Mata Mineira no século XIX. Como citado anteriormente, a ocupação dessa região estaria ligada à decadência da mineração. No entanto, Silva (2005) afirma que alguns historiadores também reportam tal ocupação a um projeto de expansão da colonização para essa região do estado.

De forma geral, os historiadores que ligam essa ocupação ao fim do ciclo do ouro afirmam que seu enfraquecimento fez ressurgir a economia de subsistência, os serviços domésticos, as construções públicas e o plantio de café, o que resultou no uso do trabalho escravo. Já os demais historiadores afirmam que, a partir da criação da Academia de Ciências de Lisboa, em 1779, o objetivo das colônias foi o de detectar os seus problemas a fim de propor soluções, as quais, no caso da Zona da Mata Mineira, seriam a agricultura ligada, sobretudo, ao plantio de café, o que, consequentemente, resultou na migração da população do centro para as periferias de Minas Gerais, tendo sido os negros, nesse processo, escravizados.

Para Silva (2005), possivelmente as terras do Quilombo "foram oferecidas a forasteiros vindos das antigas minerações que ali fundaram fazendas de gado, fizeram grandes plantações de milho, feijão, mandioca e fabricaram queijos" (SILVA, 2005, p. 228). Nesse processo, os negros foram escravizados, e os que resistiram foram mortos.

3.2 O surgimento do Quilombo Colônia do Paiol e o jongo

A ocupação dos brancos na região da Zona da Mata Mineira, no início do século XIX, resultou no surgimento de Bias Fortes. Como vimos, antes do surgimento de Bias Fortes, que primeiro teve a denominação de Quilombo e depois de União, os negros fugidos do cativeiro já haviam povoado uma região chamada Paiol, distante seis quilômetros do que viria a ser Bias Fortes e onde, atualmente, situa-se o Quilombo Colônia do Paiol. No entanto, a relação de dominação exercida pelos brancos fez com que os negros fossem, paulatinamente, perdendo suas terras, seja através da imposição dos brancos ou por meio de trocas mercadológicas.

Nesse contexto, os brancos foram dominando o território onde hoje é o município de Bias Fortes e o Quilombo Colônia do Paiol, tendo o território ocupado pelos negros diminuído significativamente. Contudo, a morte de um fazendeiro fez com que surgisse, oficialmente, uma comunidade negra localizada na região de Paiol, que ficou conhecida posteriormente como Quilombo Colônia do Paiol.

De acordo com Silva (2005), a fundação dessa comunidade/Quilombo é decorrência da doação de terras a nove negros escravizados, do fazendeiro José Ribeiro Nunes, são eles: Tobias, Gabriel, Adão, Justino, Quirino, Maria Creola, Camila Parda, Sebastião e Justiniano. O documento de doação não possui data, o que leva Silva (2005) a crer que talvez tenha sido efetivada antes da proclamação da Lei Áurea, em 1888.

Nesse processo de dominação e posterior surgimento do Quilombo Colônia do Paiol, os negros trabalharam para os fazendeiros que se estabeleceram na região. Geralmente, os homens faziam trabalhos na agricultura, enquanto as mulheres, serviços domésticos. Silva (2005) entrevistou muitos moradores do Quilombo sobre os trabalhos nas fazendas. Os relatos que ouviu, em sua maioria, apontavam o sofrimento e as humilhações aos quais os negros eram submetidos, como o de Maria Quirina, moradora idosa falecida em 2000, que contou que seu "pai foi roubado na Bahia e foi criado sem pai e sem mãe. Na fazenda de Bias Fortes, meu pai se salvou de um massacre, onde mataram três de uma vez, quando eles cantavam jongo" (Silva, 2005, p. 243).

Os maus-tratos aos negros da Colônia do Paiol davam-se porque estes, apesar de livres, ainda eram tratados como escravos. De igual maneira, eram julgados como invasores das terras que habitavam. Nesse contexto, uma prática comum era a do jongo, como citado por Maria Quirina. Segundo Silva (2005), o jongo "era uma dança ritual

comum em tempos passados, que se fazia na época da capina do milho ou feijão plantados à meia nas terras arrendadas dos fazendeiros da região. Era momento de diversão da comunidade, que trabalhava a terra para retirar dali sua dieta alimentar" (p. 246). Portanto, podemos perceber como o Quilombo Colônia do Paiol estava relacionado ao jongo. No próximo tópico, aprofundaremos essa relação, bem como as características do jongo de Bias Fortes.

Em entrevista, Paulino Justiniano Franco, conhecido como Seu Paulo Marinho, senhor de 70 anos e morador da Colônia do Paiol, informa que:

> "Aqui na Colônia era meu irmão, Justiniano Franco, e meu primo, Geraldo Baiano Franco que mexia com o jongo antigamente. Eles trabaiava pro fazendeiro Oswaldo Nogueira. Ele era carrasco, galopeiro, trabaiava muito. Fazia a gente trabaiá muito. Tinha outros, mas os que o pessoal mais frequentava era esses. Eles dava uma parte pra prantá um milho, um feijão, e o pessoal plantava, meus irmão tudo plantava, aí eles pegava, saía cedo e ia tirar a roça com as enxada. Mas pra ir, não ia cantando, não. Era mutirão que falava. Ia umas 30, 40 pessoa, que ia tudo com a enxada. Aí nóis era menino e ia com eles só pra ver o que que eles ia arrumá. Aí eles descia, já vinha cantano de lá pra cá. Chegava na Colônia, marcava aquele almoço mas só comia na hora que acabava. Eles levava instrumento. Ia sanfona, pandeiro, cavaquinho. Mas só tocava e cantava quando voltava. Eles fazia o jongo pra ter aligria, porque aquilo era um gesto que foi da escravidão. Que antigamente na escravidão existia muito e o povo vivia triste, tinha chibatada. Aí pra ter aligria, o povo fazia isso". (Entrevista com Seu Paulo Marinho, 24/06/16)

Portanto, o jongo estava ligado a uma prática muito comum em Colônia do Paiol e em Bias Fortes, o mutirão. Do mesmo modo, também estava ligado à escravidão dos negros do Quilombo. De acordo com Silva (2005), este era praticado na época do plantio do milho e do feijão nos caminhos da Colônia do Paiol, para o festejo do bom êxito no plantio ou na colheita.

Geraldo Franco, filho de Justiniano Franco e sobrinho de Seu Paulo Marinho, de 63 anos, também possui memória do jongo, afirmando que:

> "Lembro que cantava jongo e eles enterrava pontos nos lugar, fazia aquelas bandeira e onde tinha aqueles troço, eles num passava. Rolava até rancá. Fazia bandeira na roça de milho, capinando. Cabava de capiná, saía com a bandeira, aí o pessoal enterrava queijo e dinheiro dentro de sacola plástica. Aí chegava aqui, ia rolando e tirava. Tinha as enxada e instrumento, violão, sanfona, pandeiro, cavaquinho. Meu pai era católico, mas esse negócio de jongo eu não sei como eles faziam não. Porque eles rancava os negócio no caminho. Tinha meu primo que chamava Geraldo Baiano, enquanto ele não rancava o ponto, eles não passava. Eu não sei qual era a religião não, isso não era falado. Mas eles sabia alguma coisa porque eles rancava o ponto. E meu pai benzia. Benzia vento virado, quebrante. E o jongo também, antes do meu pai, o bisavô dele que fazia o jongo. Meu Tio Eugênio. Eles contava que um tirava o cinto, aí virava uma cobra, o outro tirava o chapéu, virava um gavião. Aí o gavião pegava a cobra. Isso eu nunca vi não, mas eles contava. Meu bisavô era o Justiniano, que foi descendente de escravo". (Entrevista com Geraldo Franco, 24/07/16)

Nesse relato, Geraldo Franco se refere ao bisavô do seu pai, o negro Justiniano, citado anteriormente entre os nove negros que receberam a doação de terras do fazendeiro José Ribeiro Nunes. Justiniano também foi citado pelo Seu Paulo Marinho como Sebastião Justiniano, seu bisavô.

Portanto, o jongo era praticado no plantio e na colheita de milho e feijão nas fazendas da região de Colônia do Paiol. Seus praticantes eram homens e sua configuração constituía em canto e dança executados na volta do trabalho, em que o caminho percorrido era permeado de pontos escondidos, os quais tinham que ser desatados para dar prosseguimento ao percurso. Além disso, havia uma bandeira e instrumentos, como o pandeiro, o cavaquinho e a sanfona. Interessante notar que, para os dois entrevistados, o jongo também era permeado de histórias misteriosas, seja o trabalho feito para "arrancar" os pontos do caminho, seja a transformação do cinto em cobra ou o chapéu em gavião.

Essas histórias misteriosas nos remetem à presença da magia no jongo, que, segundo o IPHAN, era muito praticada nos jongos ou caxambus de antigamente. No entanto, como veremos adiante, a prática da magia ainda se encontra inserida no jongo de Bias Fortes. Nesse momento é importante frisar apenas que aquilo a ser considerado magia está relacionado ao desafio de palavras na entoação dos pontos, à presença de entidades no ritual do jongo e aos feitos de amarração, demanda e feitiço.

Nas entrevistas com Seu Paulo Marinho e Geraldo Franco também foram relatadas outras características do jongo de Colônia do Paiol, como sua relação com: as mulheres e as crianças, que só assistiam ao jongo que passava pelos caminhos do Quilombo; as vestimentas usadas pelos praticantes, roupas do trabalho, ou seja, não havia uma roupa específica para a prática; e a denominação dada ao jongo, sempre chamado como tal, sem nunca ter tido outro nome, como caxambu, tambu ou tambor.

Por fim, Seu Paulo Marinho chama a atenção para outras práticas presentes na Colônia do Paiol, como o congado e o maculelê. Antigamente, também existiu a Folia de Reis[77], mas esta deixou de ser praticada devido ao falecimento de seus principais integrantes e desinteresse dos jovens. No que se refere ao congado e ao maculelê, tais

[77] Muitos trabalhos sobre a Folia de Reis foram e são produzidos mostrando como seu universo é heterogêneo. Seu Paulo explicou que na Colônia do Paiol as Folias de Reis estão relacionadas à aparição dos três reis magos, Gaspar, Baltazar e Belchior, no nascimento de Jesus Cristo. Na ocasião, foram oferecidos ao menino Jesus ouro, incenso e mirra. Devido a isso, a Folia de Reis da Colônia do Paiol ocorria entre os dias 24 de dezembro e 06 de janeiro de cada ano, visando a comemorar o nascimento de Jesus Cristo. Os foliões visitavam as casas dos devotos portando uma bandeira e vários instrumentos.

práticas foram valorizadas e incentivadas por dois padres que passaram pela região, os padres Sérgio Moreira e Jonas Santana[78]. Esses padres também incentivaram a realização das principais festas do Quilombo, a Festa de Nossa Senhora do Rosário, em outubro, e a Festa da Consciência Negra, em novembro. Ao longo deste capítulo, mais informações serão dadas a respeito dessas duas festas e práticas, bem como da relação com os padres que atuam na região de Bias Fortes e de Colônia do Paiol.

Atualmente, o Quilombo de Colônia do Paiol conta com, aproximadamente, 250 famílias. A partir da década de 1970, recebeu algumas melhorias, como a construção de uma escola, um posto de saúde, energia elétrica, água encanada e a pavimentação de ruas. A maioria dos seus moradores sustentam-se de sua aposentadoria ou do trabalho sazonal em fazendas de Minas Gerais, São Paulo e Rio de Janeiro.

De acordo com Águas (2013), os conflitos históricos entre brancos e negros apresentam até os dias atuais os seus desdobramentos. A autora afirma que a ponte do Quilombo, local onde começa a moradia dos negros, separa-o da comunidade José Eugênio, formada por moradores brancos, pequenos fazendeiros e sitiantes da região. Como veremos adiante, a ponte possui papel central para delimitar onde começa o cortejo do jongo, do maculelê e do congado.

Os breves históricos da constituição de Bias Fortes e do Quilombo Colônia do Paiol mostraram-nos como os surgimentos do município, do Quilombo e do jongo estão vinculados às relações estabelecidas entre brancos e negros, em que esses últimos eram escravizados. Apesar de ter sido praticado no passado e estar presente na memória de alguns dos seus moradores, o jongo na Colônia do Paiol não existe mais. No entanto, iremos perceber ao longo deste capítulo como o jongo de Bias Fortes mantém forte relação com esse Quilombo.

[78] Segundo Silva (2005), o padre Sérgio faleceu em 2002 e o Jonas deixou o sacerdócio em 2000.

3.3 O Jongo de Bias Fortes: do trabalho nas fazendas à Festa de Nossa Senhora do Rosário no Quilombo Colônia do Paiol

Neste tópico buscarei traçar as principais características e o ritual do jongo de Bias Fortes, a fim de compreender como a comunidade assumiu a configuração que apresenta nos dias de hoje.

As principais características dessa comunidade foram levantadas considerando os contextos em que o jongo esteve e está inserido. Contextos esses que envolvem dimensões sociais, culturais, econômicas e políticas da vida de seus participantes. Para isso, foram realizadas entrevistas semiestruturadas com 11 pessoas[79], em sua maioria participantes do jongo, observação participante e etnografia da Festa de Nossa Senhora do Rosário do Quilombo Colônia do Paiol, distante seis quilômetros do município de Bias Fortes.

O jongo de Bias Fortes conta com aproximadamente 30 participantes. A fim de entendermos sua configuração atual, foram entrevistados os principais participantes[80]. Duas delas são Maria Odete da Silva, Dona Odete, de 66 anos, e Rosa Eunice da Silva, Dona Nilza, de 58 anos. Dona Odete e Dona Nilza são irmãs e possuem memória do jongo praticado pelo seu pai na Várzea de Santo Antônio, localidade rural situada a 12 quilômetros de Bias Fortes. Dona Nilza informa:

> "Meu pai era jonguista, meu bisavô. Minha família é uma tradição de povo de jongo. Apesar que tem uma parte do jongo da minha família que todos eles era jonguista, tanto avô, bisavô. Eu entrei e vô continuá até quando Deus quisé. É uma tradição de família. Porque acontecia na época do roçado de pasto. Juntava mais de 30 homi e eles ia roçano e cantano. Um tirava o jongo e o outro ia respondê. Mas num plantava não, roçava pasto era só pro gado e era pasto de patrão. Tem muito fazendeiro aqui perto. Se não quebrô, ainda tem muito. Eles cria mais é gado pra vender pra corte. Tem uns que ainda faz queijo, mas é mais gado. Na época do meu pai, o gado era pra leite, pra fazê queijo". (Entrevista com Dona Nilza, 23/07/16)

[79] Para a realização das entrevistas, fiquei hospedada na casa de Mariléia Pereira, irmã do Seu Renê. Tal hospedagem foi fundamental, pois outras informações e análises puderam ser realizadas, diferentes daquelas coletadas nas entrevistas semiestruturadas em que os gravadores estavam ligados. Cabe enfatizar também que, para chegar a Bias Fortes partindo de Belo Horizonte, por transporte coletivo, é necessário, aproximadamente, duas horas de viagem até o município de Barbacena, e mais duas horas até Bias Fortes, sendo que a principal estrada que dá acesso ao município não é asfaltada.

[80] A escolha desses principais participantes do jongo de Bias Fortes, como apontado na introdução, deu-se em conjunto com a comunidade jongueira, no momento em que apresentei a pesquisa, perguntei se tinha interesse nela e se me autorizavam a fazê-la. Seu Renê, juntamente com os demais, apontou alguns nomes de pessoas idosas e lideranças, que podiam ser entrevistadas, se tivessem interesse e disponibilidade em contribuir. Mas ao longo da pesquisa, à medida que fui conhecendo um pouco o universo do jongo de Bias Fortes, sugeri a Seu Renê que entrevistasse mais algumas pessoas que julguei importantes.

Já Dona Odete lembra que:

> "Eu conhecia o jongo lá do meu pai, dos pasto. Eles vinham cantando 'eeeeiiii' e o outro cantava 'ooooiiii'. Aí um dia eu perguntei pro meu pai o quê eles tavam cantano, mas ele falou que isso não era coisa de criança. Um dia fui pra roça, eu e minha mãe, e meu pai tava lá capinando roça. Aí começou a cantá meu pai. Aí eu perguntei minha mãe se meu pai não ia ensiná nóis a cantá jongo. Ela falou que não, que isso era coisa de homi. Quem fazia jongo era ele, Manoel Cândido, Antônio Cândido, Benê. Mas o tempo passou e todo mundo parou de plantá, de roçá pasto. Aí ele parou de cantá". (Entrevista com Dona Odete, 23/07/16)

Esses dois relatos mostram que o jongo praticado na Várzea de Santo Antônio, assim como o praticado na Colônia do Paiol, tinha relação com o trabalho na roça. Nessa época, as crianças e as mulheres não podiam participar. Segundo Dona Odete, essa proibição acontecia porque:

> "Nessa época tinha coisas pesada. Um jogava o chapéu e virava gavião, o outro jogava o cinto e virava uma cobra". (Entrevista com Dona Odete, 23/07/16)

Dona Odete considera o jongo da época do seu pai "pesado", pois os seus participantes tinham a capacidade de fazer coisas misteriosas quando praticavam o jongo. Como vimos, essas coisas "pesadas" ligadas à prática da magia também foram apontadas por Geraldo Franco. Sendo assim, essas duas irmãs começaram a praticar o jongo só depois de adultas. No caso de Dona Nilza, esta casou-se com Joaquim Antônio de Araújo, importante participante do jongo de Bias Fortes. Ela relata:

> "Eu comecei a participar do jongo junto com o meu marido, né? Ele fazia parte do grupo do jongo. Tinha ele e o Coutinho quando eu fui morá com ele. Ele chamava Joaquim. Tinha ele e o Coutinho. Os dois era os mestre do jongo, os cabeça do jongo. Então eu entrei com ele no jongo e comecei a acompanhá o jongo junto com eles. Eu me senti que eu era jonguista, porque eu sei ensaiá. Sem conhecê a parte do jongo, eu fazia muita coisa no jongo que às vezes muitos que já tavam dentro do jongo não fazia igual eu. Eu fazia direitinho. Eu caminhava junto do meu marido no jongo. Mas depois ele faleceu, nós ficô parado, porque nós não tinha um mestre, né? Aí depois o Renei também era do jongo e quando ele foi apresentá lá na Várzea, eu entrei no mei deles e fiz parte do jongo, comecei acompanhá ele no jongo e não saí até hoje". (Entrevista com Dona Nilza, 23/07/16)

Dona Nilza começou a participar do jongo com o seu marido e com o Coutinho Macamba, outro importante participante do jongo de Bias Fortes. Mas depois da morte do Joaquim, ficou sem participar do jongo, tendo retornado à prática há aproximadamente 17 anos. Assim como Dona Odete, Dona Nilza conheceu o jongo de Bias Fortes quando este foi participar da Festa de Santo Antônio, em junho, na Várzea de Santo Antônio, localidade onde ambas moravam à época.

Quando Dona Nilza e Dona Odete retomam contato com o jongo, este já estava sendo conduzido por Paulo Renei Pereira, o Seu Renê, de 59 anos. Mas antes de adentramos as observações sobre o Seu Renê, analisaremos como era a configuração do jongo na época em que o Joaquim e o Coutinho Macamba eram seus chefes.

Coutinho Macamba era filho de Marciano e Maria Macambinha. Nenhum dos entrevistados souberam informar a respeito da origem desse apelido Macamba, entretanto, vários dicionários da língua portuguesa apontam a palavra macamba como sendo de origem banto e presente no vocabulário brasileiro. Essa possível origem banta da palavra Macambo mostra-nos como os antigos participantes do jongo possuíam uma ligação com os negros escravizados. De acordo com José Airton, antigo morador de Bias Fortes, de 70 anos:

> "Eu lembro do Marciano, um homem que morava ali. Eles faziam a capina de roça, vinham da roça já cantando. Aí paravam ali e cantavam também. Batiam as enxadas. Só que era muito diferente, porque não tinha instrumentos, eles vinham cantando com as ferramentas. O Marciano era o chefe de turma. Os chefes de turma, que ainda existem aqui, eram os que levavam os trabalhadores para fazerem os trabalhos nas fazendas. E aqui eles faziam nas plantações. Eles plantavam no terreiro dos fazendeiros aqui próximo. Plantavam arroz, feijão, milho. Quando o trabalho era maior, eles faziam a capina e, no término da capina, vinham cantando o jongo. Só que eu não me lembro quando, mas esse senhor, o Marciano, e a esposa dele, a Maria, eles mudaram para Juiz de Fora[81], mas eles sempre vinham aqui para cantar e aí já inseriram os instrumentos de percussão. Tinha a caixa surda. Era essa turma desse filho do Marciano, ele chamava Argemiro Volpini, mas era conhecido como Coutinho Macamba. Aí ele foi para Juiz de Fora, mas sempre vinha aqui. Para mim, o jongo aqui em Bias Fortes teve três fases, a do Marciano, em que eles não tinham uniforme. Eles não faziam igual ao Renê está fazendo, preparado. Era um improviso que dava certo. Eles vinham do jeito que eles estavam na roça. Eles vinham de lá comemorando o final do trabalho. Teve também a segunda fase, do Coutinho Macamba, e a fase agora do Seu Renê". (Entrevista com José Airton, 24/07/16)

Portanto, a origem do jongo em Bias Fortes também está ligada ao trabalho na roça e no pasto. As turmas, ou seja, os grupos de homens organizados por um líder para o mutirão na roça ou no pasto, eram muitos comuns. No entanto, José Airton aponta que, atualmente, não há mais trabalho nas fazendas da região, o que faz com que os antigos trabalhadores das turmas procurem empregos em Juiz de Fora, no Rio de Janeiro, dentre outras cidades.

Cabe ressaltar que, assim como relatado por Dona Odete e Dona Nilza, no que se refere ao jongo da Várzea de Santo Antônio, o jongo conduzido por Marciano

[81]Juiz de Fora é o maior município da Zona da Mata Mineira, localizado a aproximadamente 90 quilômetros de Bias Fortes. Geralmente, é o município para onde os moradores de Bias Fortes deslocam-se quando necessitam acessar alguns serviços, como um tratamento de saúde, trabalho e estudo.

também não possuía instrumentos, introduzidos somente quando Coutinho Macamba assume o jongo. Entretanto, José Airton não soube informar quando isso ocorreu, nem quando o Marciano se mudou com sua família para Juiz de Fora.

Um ponto curioso desse relato de José Airton é o fato do Coutinho Macamba possuir o sobrenome italiano Volpini. Quando questionado a respeito disso, o morador explicou que o pai biológico do Coutinho Macamba era descendente de italianos, os quais chegaram a Bias Fortes e fundaram ali suas fazendas. Já Marciano era o pai adotivo de Coutinho, casado com sua mãe, Maria Macambinha. Tanto Marciano como Maria e Coutinho eram negros. Esse fato parece apontar para a relação que existe entre negros e brancos em Bias Fortes, uma vez que Maria Macambinha, uma negra, teve um filho com um italiano, o pai biológico de Coutinho Macamba.

Em 1977, houve uma festa importante em Bias Fortes, a Festa do Centenário da Paróquia. Nessa festa, que durou três dias, o Cônego Marinho convidou o povo de Bias Fortes para um desfile que retratasse a cultura da cidade. Com isso, o desfile contou com os congados, as folias de reis, o jongo, bem como com encenações sobre a escravidão, sobre a produção de queijo, sobre o trabalho na roça e no pasto, dentre outras atividades. Para Seu Renê, a Festa do Centenário representa o momento em que o jongo vai para dentro da cidade de Bias Fortes. Ele afirma:

> "Essa apresentação nossa aqui foi em 1977. Mas ele já existia antes disso. Aí teve a Festa do Centenário e eles convidaram, porque tinha que ter o jongo, porque ele já existia. Aí o Seu Coutinho Macamba veio pra cá pra reuni o grupo e o grupo tá aqui até hoje. O jongo parou por causa da crítica, existia muita crítica. Esse pessoal que veio depois já começou a falar que não era uma religião aceita, que não era uma dança aceita. Aí foi parando, foi parando e nem cantá mais nas fazenda num cantava mais. Por causa da crítica. Olha eles lá cantando coisa que ninguém entende. Aí deu uma parada e em 1977 começou tudo de novo. Depois da Festa do Centenário é que trouxe pra dentro da cidade, pra mostrá que tinha divertimento também. O jongo tava parado nas fazenda aí. Mas nóis lá nas roça que a gente trabaiava já tinha. Inclusive tinha um senhor nas fazenda que a gente trabaiava que tava mandando 'guela de pato, feijão com angu'. Direto. Aí lá nóis resolveu e fez um ponto de jongo lá, nóis gritó: 'na fazenda do Sebastião é guela de pato, feijão com angu... é guela de pato, feijão com angu'. Isso a turma tudo com as marmita. Aí o fazendeiro veio e falou pra gente não fazer isso não. Ele ia fazer outra comida, mas nóis não teve intervalo de descanso. Mandó fazê milho, mando cata café até que o almoço melhor saísse. Então o jongo ele veio, só que ele parô do modo especial, mas lá nóis lembrava dele e quando era preciso pôr ele em atividade, a gente punha". (Entrevista com Seu Renê, 23/07/16)

Seu Renê participou do jongo praticado nas fazendas. Atualmente, ele é chefe de uma turma, só que a organiza para trabalhos em outras cidades, uma vez que em Bias Fortes não há mais trabalho nas fazendas. Como podemos perceber no seu relato, o

Coutinho Macamba mudou-se para Juiz de Fora antes de 1977. Com sua mudança, o jongo ficou sem ser praticado com frequência já que existia preconceito por parte das pessoas. No entanto, com a Festa do Centenário da Paróquia, ele volta a ser praticado, ou seja, o incentivo e a valorização de um representante da Igreja Católica legitimaram a prática do jongo, modificando um pouco os olhares preconceituosos. Essa legitimação também permitiu que o Coutinho Macamba levasse o jongo ao Parque Alfred, em Juiz de Fora, para fazer uma apresentação. Com relação a esse reconhecimento, veremos, ao longo deste capítulo, como os padres de Bias Fortes ora valorizam e incentivam o jongo, ora possuem uma postura preconceituosa com relação a ele.

Foto 3: Apresentação do jongo no Parque Alfred. Coutinho Macamba é o senhor à direita da foto, posicionado atrás do garoto que segura a bandeira



Fonte: Acervo José Airton, sem data.

Podemos afirmar que o jongo de Bias Fortes era o mesmo jongo da Colônia do Paiol e da Várzea do Santo Antônio. A esse respeito, Seu Renê afirmou:

> "O da Colônia, da Várzea e daqui é o mesmo jongo. Todas as fazenda fazia. Nas roçada de pasto tinha que cantá o jongo, então eles cantava, ia roçando e trabalhando. Então o jongo já vem desde lá de trás, era nas fazenda que eles cantava. Inclusive, aquele ponto que te falei do 'guela de pato, feijão com angu' foi o irmão do Seu Paulo Marinho que mandô". (Entrevista com Seu Renê, 23/07/16)

Na realidade, eram várias turmas que praticavam o jongo, sendo que, ao final dos trabalhos na roça ou no pasto, encontravam-se para disputar os pontos. Vânia Maria Soares, de 55 anos informa que

> "Tinha jongo durante a semana inteira. Eles saía de madrugada, trabalhava o dia inteiro. Tinha aquelas medidas de quadra que eles tinha que terminá até na sexta-feira. Aí era jongo dos quatro lado. Leste e oeste. Quando era na sexta-feira eles vinham, já tinha aquele quadro marcado de terminá. Os de lá vinha cantando. Leste e oeste e o sul e o sudeste vinha encontrando. Quando

> eles encontrava, um jogava o ponto pro outro, que tinha que desatar e assim ia indo. Mas era os chefe da turma que fazia isso, eles que jogava os ponto. Eles trabalhava nas fazenda roçando os pastos. Aí eles pegava e vinha cantando, cantando até encontrá. Aí chegava no meio ali e os chefe ia jogá os ponto. E os outros que tava pra trás, que era os trabalhador igual ao meu pai, eles respondia aeeeeeeeeee, igual o Renei faz. E os chefes tinha que desatá esses nós". (Entrevista com Vânia, 23/07/16)

Com o tempo, os praticantes de jongo da Colônia do Paiol e da Várzea de Santo Antônio faleceram, e o trabalho nas fazendas na região foi diminuindo, devido à falência dos fazendeiros ou à falta de produção de milho e feijão nas fazendas, nas quais os trabalhadores plantavam em uma parte da terra para receber algo em troca ou para ficar com parte da produção, enquanto a outra parte seria de posse do fazendeiro.

Vânia é filha de Geraldo Ribeiro Soares, conhecido como Cobrinha, e um dos principais participantes do jongo da época do Coutinho. Já descrevemos aqui que o Marciano e seu filho Coutinho mudaram para Juiz de Fora antes de 1977. Ainda assim, o Coutinho sempre voltava a Bias Fortes para praticar o jongo. Mas antes da mudança, o jongo foi praticado no bairro Santo Expedito, no terreiro do Coutinho Macamba. Nessa época, os principais praticantes de jongo, além do Coutinho e do Cobrinha, eram o Joaquim e o Manoel Macamba, que também morava no bairro Santo Expedito.

Foto 4: Jongo de Bias Fortes com a formação que era chefiada por Coutinho Macamba



Fonte: Acervo Jongo Folclórico de Bias Fortes, sem data

Vânia explicou que o primeiro contato do seu pai com o jongo foi por meio do Macambinha, pai do Manoel Macamba e tio do Coutinho Macamba, quando tinha apenas oito anos. Ele levava água no pasto para os turmeiros, ou seja, aqueles homens que faziam parte das turmas e que ficavam trabalhando a semana inteira nas fazendas,

chegando apenas às sextas-feiras a Bias Fortes, cantando o jongo. A cantoria, regada a muita cachaça, era realizada no terreiro "dos Macamba" e durava até os sábados ao meio-dia, quando as mulheres serviam o almoço. Esses cantos eram acompanhados de tambores produzidos por latões, já que os praticantes de jongo eram muito pobres e levavam o que tinham em casa.

Vânia ainda explicou sobre esses cantos ou pontos:

> "Eles cantava muito assim, depois que terminava tudo, eles benzia tudo, o sol, o ar, a mata, as estrelas, a noite, o dia, a manhã. Era benzendo prá terminar tudo bem. Mas tinha aqueles pontos que eles cantava assim (cantando): 'eu passei na ponte, a ponte tremeu, água tem veneno, quem bebeu dela morreu'. Porque quando tinha uma coisa feita, o dono do jongo sabia. Aí se eles passava na ponte com sede, eles não podia beber a água. Tinha que beber da parte de cima da água, da onde descia a correnteza da água, porque ela tava envenenada. Eles só podiam pegar água da correnteza, que ela que levava o veneno que tava em cima da água. E se temasse e pegasse água, matava. Naquela época matava. Igual eu te falei, o caso do filho do Macambinha. Ele cantô o jongo no pasto, esqueceu jogando ponto. Ele cantou, esqueceu e no ponto o menino cortava o pé. Quando o filho dele prantô três passos prá cima deles na invernada[82], a foice veio e torô o pé do menino. Porque ele tinha feito o ponto e não achou quem desfeiz. Era prá um desatar, mas não achou ninguém ali na turma pra desatar, aí quem pegou foi o filho dele. Naquela época era ponto que tinha que fazer ele e tinha que desatar. Se ocê não desatasse o nó, cê tava enrolado. Até nas encruzilhada mesmo, quando passa, Renê tá aí à prova, tem que pedir licença. Aí afastava três vezes pedindo licença prá passar. Porque prá passar na encruzilhada sem pedir licença, o jongueiro não podia e não pode". (Entrevista com Vânia, 23/07/16)

O relato de Vânia nos mostra como os pontos revelam a relação do jongo de Bias Fortes com a magia presente nos casos de amarração, demanda e disputas realizadas durante a prática. De igual maneira, o jongo de Bias Fortes também apresenta forte relação com a religiosidade. É o que veremos a seguir.

3.3.1. A religiosidade e a magia no jongo de Bias Fortes

Além da relação com os trabalhos na fazenda na região de Bias Fortes, os pontos, proferidos pelos chefes das turmas, também representavam o desafio do jongo, ou seja, a sua magia. Quando um chefe entoava um ponto, os demais o repetiam e, em seguida, outro chefe tinha que desamarrar aquele ponto. Para Vânia, desamarrar ou

[82] Segundo Seu Renê, a invernada é um local extenso onde se coloca o gado "de corte" para engordar.

desfazer o ponto é entoar uma palavra a fim de não ficar amarrado, isto é, não conseguir nada e ficar desanimado.

Os pontos também serviam e servem para a benzeção[83] ocorrida no jongo. Geralmente, os jongueiros de Bias Fortes são benzedores. Benzem mau-olhado, olho gordo[84] e vento-virado[85]. Vânia disse que seu pai era benzedor, entretanto, afirma que a religião dele era a católica e que o jongo não está relacionado a religião nenhuma. Joaquim, de acordo com Dona Nilza, também era benzedor. Ele, juntamente com o Coutinho Macamba, era quem realmente conduzia o jongo.

> "No jongo do meu falecido marido todos eles era daqui. Tinha Seu Manoel Macamba também, mas os cabeça era Coutinho e Joaquim". (Entrevista com Dona Nilza, 23/07/16)

A respeito da benzeção, Seu Renê afirma:

> "Eu sou benzedor, sou aprofundado na umbanda. Mas a religião do jongo é católica, mas como diz aquele ditado: conta tudo, mas nem tudo será contado. Porque o jongo tá dentro do catolicismo, mas também tem uma parte umbandista. Aí tem que cuidar dos dois lados, certamente não aprofundar dentro da umbanda aquele que não é umbandista. Pode sabê muita coisa da umbanda, mas não deixa se levar não. Se não sabe lidar... tem que sabê lidá com a umbanda. Igual a mata virgem, ela não é de Oxóssi? Então, tem que sabê entrá nela, porque senão pode afundá. Já antigamente o aprofundado era o Coutinho, Manoel... e Cobrinha era discípulo, mas Coutinho era o verdadeiro. E outros mais, né? O Joaquim". (Entrevista com Seu Renê, 23/07/16)

Em vista disso, podemos perceber como a benzeção e a umbanda estão relacionadas com o jongo[86]. Tal relação também fica evidente quando Seu Renê relata como se tornou chefe do jongo:

> "O jongo veio pra cá, pra cidade, um tempo depois que passou a festa [do Centenário da Paróquia]. O Coutinho Macamba, que era o Mestre, foi expulso da Igreja por fofoca que o jongo seria uma grande feitiçaria. As cantiga não pôde passar mais. Aí o tempo passou, ele voltou aqui em Bias Fortes e me falou: 'eu preciso de três igreja prá mim entrá', porque se eu não

[83] A benzeção é uma prática de cura que envolve súplicas e rezas a fim de se restabelecer o equilíbrio físico e espiritual de quem é benzido. Geralmente, os rituais de cura são realizados com ramos verdes, sinais da cruz, terços, agulha, linho, pano e reza. Para saber mais a respeito da benzeção, ver Loyola, 1984; Oliveira, 1985 a; Souza, 1999.

[84] A respeito do mau-olhado e do olho gordo, Seu Renê explica: "Tem mau-olhado, olho gordo, mas é diferente um do outro. Mau-olhado cê vai dar uma queda, não vai acontecer nada com cê, cê vai adoecer e as coisas sua não vai dar certo. E o olho gordo, aquilo que ocê comprô, aquilo vai ser destruído. Se tacar os olhão nele, aquela mercadoria que ocê comprou vai ser destruída, não vai prosperar" (Entrevista com Seu Renê, 23/07/16). Portanto, podemos concluir que o mau-olhado seria desejar o mal para uma outra pessoa, a fim de que nada dela dê certo, e o olho gordo seria uma espécie de inveja.

[85] Doença específica de criança relacionada à perturbação do intestino e a desidratação (Vito dos Santos, 2008).

[86] Vito dos Santos (2008) afirma que muitos benzedores se dizem pertencentes à religião católica. Apesar disso, chama a atenção para o universo heterogêneo da prática da benzeção no que se refere à religiosidade e aos usos das técnicas de cura.

> entrá, eu tô condenado". Aí ele pediu que eu arrumasse três igreja pra ele entrá, pra ele morrê em paz. Deu câncer na garganta dele e ele me disse que ia aguentar até que eu arrumasse as três igreja, na hora que eu arrumasse, era hora dele ir embora. Eu disse pro padre que o jongo não era feitiço coisa nenhuma, que o povo falava demais. Aí arrumei as três igreja, ele entrô, veio aqui no nosso bairro, cantô e me falou: 'agora, ó primo, não volto mais, o jongo fica por sua conta'. Aí o Cobrinha, que é o pai da Vânia, perguntou assim: 'Coutinho, o jongo em Bias Fortes tá parado, num tá fazendo esses dias mais, tá esfriando. Cobra sem cabeça num anda'. Aí o Coutinho respondeu: 'a cabeça da cobra tá lá, não anda pruquê não quer'. Aí Coutinho jogou um ponto pra nóis. Na conversa dos dois a gente feiz um ponto (cantando): 'a cabeça da cobra tá lá, não anda porque não quer. Aí o Cobrinha chegou pra mim e disse: 'ô primo, a cabeça da cobra tá aqui e não anda porque não quer e eu não sei quem é a cabeça da cobra'. Aí eu chamei o pessoal". (Entrevista com Seu Renê, 23/07/16)

Essa passagem de Seu Renê para se tornar chefe do jongo foi acompanhada por Cobrinha. Vânia informa:

> "Essa coisa da transferência, o escolhido na época foi o Renei e, mesmo assim, acompanhado do Coutinho. Meu pai ajudou e só ficou até ele pegá. Antes do Coutinho morrê, meu pai mandou o filho dele perguntar pra ele: 'qual mandava a cobra?'. Meu pai falava que a cobra tava sem cabeça. Aí o filho do Coutinho levou a resposta pra ele, e ele mandou dizer pro meu pai: 'a cabeça da cobra tem duas, ela vira e continua'. Ou seja, era pra ele continuá a jornada dele, que era chegar o Renê no lugar. Aí quando ele acabou de chegar o Renê no lugar, ele falou que ia sair também, que já não tava com muita saúde, que já tava vacilando pra respondê. Quem dava permissão da saída dele era o Coutinho. Aí ele saiu. Muitas vezes o Renê vinha chamar ele, e ele não ia porque já tinha entregado. Depois que entrega não pode participar. Tem a idade certa. Até mesmo a benzeção tem idade certa. Depois a pessoa tem que parar já passando pra outras pessoas que têm tradição pra pegar a benzeção. Porque no jongo, se a pessoa não tem a permissão pra sair e pra entrar, fica amarrada". (Entrevista com Vânia, 23/07/16)

O acompanhamento do Seu Renê feito pelo Cobrinha era necessário, uma vez que o Coutinho morava em Juiz de Fora. No entanto, o Coutinho ia regularmente a Bias Fortes. Nessas ocasiões fazia uma espécie de ensinamento e preparação com o Seu Renê, em que lhe oferecia cachaça e planejava entradas no mato à noite. Conta Seu Renê:

> "Eu falei com o Coutinho que tava passando mal por conta da pinga e ele falou que não era pra vim com essa conversa, que era coisa da minha cabeça. Aí a gente conversando, conversando, Coutinho me mandou ver as hora. Era 10 pra meia noite. Era cedo ainda. Aí foi indo, foi indo... deu 6 horas da manhã. Aí Coutinho me perguntou se a pinga continuava cortando, aí eu falei que não tava, não, e ele disse que amanhã era pra eu fazer a festa na rua. Fiquei a noite inteira acordado. Aí toda vez que o Coutinho vinha, a gente ficava a noite inteira conversando, e a noite passava do nada. Ele perguntou se eu tinha medo de ir pro mato, eu falei que não. Aí depois Coutinho falou que eu ia no mato, que ele queria uma pessoa resolvida igual eu pra ir no mato buscar cipó cristo rei. Eu fui. Cheguei no mato era oito hora. Três da manhã, o galo cantô, e eu não sabia onde que eu tava. Aí comecei a cantar no meio do mato, aí daqui a pouco a cerração abriu. Perdi no mato. E as folha assim: seis metros na minha frente, como que eu tirava? Então é um

> ensinamento. Se eu não cantasse, eu não saía. Foi lá no meio, com Santa Clara, que eu saí. Cê observa ela, e ela te mostra o caminho, num instantinho a pessoa sai". (Entrevista com Seu Renê, 23/07/16)

Esse ensinamento e aprendizado que Seu Renê adquiriu quando ainda era jovem faz com que ele afirme, atualmente, que o jongo é a sua missão. Portanto, passemos agora à análise para o jongo comandado por Seu Renê.

A configuração atual do Jongo Folclórico de Bias Fortes pôde ser conhecida por meio de duas etnografias: a da Festa da Liberdade de Bias Fortes[87], ocorrida no município no dia 13 de maio de 2016, e a da Festa de Nossa Senhora do Rosário de Colônia do Paiol[88], realizada dos dias 05 a 09 de outubro de 2016, da qual o jongo participa todo ano.

A Festa de Nossa Senhora do Rosário é comemorada em devoção a essa santa. No entanto, nos três dias que antecedem a festa, é feita uma preparação na qual Santo Antônio de Categeró, Santa Efigênia e São Benedito são homenageados, respectivamente. Nas missas, antecedidas por rezas de terços e celebradas com muita música, o santo do dia é coroado. O sábado é o dia dedicado à Nossa Senhora do Rosário, sendo que, após a missa, há a coroação, a procissão com a santa pelas ruas do Quilombo e o levantamento do mastro com a bandeira de Nossa Senhora do Rosário. Após a celebração religiosa, há a apresentação musical de uma dupla sertaneja e barraquinha, onde se vendem cachorros-quentes, refrigerantes e caldos. Já o domingo é o dia do cortejo e das apresentações do jongo, do congado e do maculelê.

[87] A etnografia dessa festa foi possível devido à hospedagem na casa que abriga os médicos plantonistas de Bias Fortes, já que eles não moram lá. Essa hospedagem foi ofertada a mim por Marcília Esteves, à época diretora do Departamento de Cultura, Esporte, Lazer, Turismo e Meio Ambiente, da Prefeitura de Bias Fortes. Conheci Marcília quando executei as Oficinas de Memória e Patrimônio e a reunião com o departamento em que trabalha, dentro da ação de salvaguarda para o jongo/caxambu em Minas Gerais, realizada no ano de 2015, descrita no segundo capítulo.

[88] A etnografia dessa festa só foi possível devido à hospedagem na casa da Nivalda de Fátima Pereira, liderança do Quilombo Colônia do Paiol, durante os cinco dias de duração da festa. Nessa hospedagem, a preparação para a festa e o dia a dia da comunidade puderam ser mais bem analisados e percebidos por mim, uma vez que muitas das atividades da festa, como o preparo das comidas da barraquinha e os ensaios do maculelê, ocorriam ali ou na igreja, bem perto da casa de Nivalda.

Foto 5: Procissão com a imagem de Nossa Senhora do Rosário nas ruas do Quilombo



Fonte: Flávia Fantini, 2016

Foto 6: Bandeira com a imagem de Nossa Senhora do Rosário no mastro



Fonte: Flávia Fantini, 2016

Segundo Seu Paulo Marinho, o congado e o maculelê foram incentivados pelos padres Jonas e Djalma Antônio da Silva. Este produziu uma tese de doutorado no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), intitulada "O passeio dos quilombolas e a formação do quilombo urbano", defendida em 2005 e muito citada neste trabalho, por retratar a história da formação do Quilombo Colônia do Paiol. Seu Paulo atribui a esses dois padres o incentivo "às raízes do Quilombo", uma vez que ele e Seu Renê são descendentes de negros escravizados.

Quanto à origem do congado, Seu Paulo Marinho explica:

> "A história do congado nasceu na escravidão. Os nosso tronco foi falando pra eles que tinha congado, folia e jongo, aí foi formando. Nóis faz parte da Nossa Senhora do Rosário. De primeira eles falava que era Santa Isabel que tinha libertado a escravidão. Mas diz que não é, que ela tem o nome de Santa, mas ela não é Santa, ela é Isabel, só que ela arrependeu e santificou. Mas quem libertou a escravidão foi a Senhora do Rosário. Ela era uma mulher, chamava Rosário e libertou a escravidão. Aí na história dela veio surgindo o congado. Tinha o capitão do mato, o Zumbi dos Palmar, que era o chefe da escravidão". (Entrevista com Seu Paulo Marinho, 24/07/16)

A devoção a Nossa Senhora do Rosário acontece porque ela libertou os negros da escravidão. Seu Paulo ainda relata que antigamente o congado possuía a vestimenta e os adereços corretos, como as batas, as coroas do Rei e da Rainha, um tapete vermelho que servia de passagem para a dupla e as chibatas. No entanto, atualmente ele está idoso, e diz ser o último congadeiro da Colônia do Paiol, pois não há interesse dos jovens da comunidade pela prática, e não possuir mais força para praticar o congado, que é realizado na Festa de Nossa Senhora do Rosário como forma de resistência. Além da falta de força de Seu Paulo Marinho, este também não possui recursos para que o

congado seja praticado como antigamente. Além das vestimentas e adereços, também é necessária comida para ser servida aos presentes, bem como a participação de adultos para a coroação do Rei e da Rainha.

O congado sai em cortejo junto com o jongo e o maculelê. É formado por crianças de aproximadamente 10 e 11 anos, que vestem calça branca, blusas e boinas verdes e vermelhas. Cada criança leva nas mãos bastões que batem nos do companheiro, formando uma dança em que ora estão agachados, ora em pé. A prática do congado é acompanhada do toque da sanfona por Seu Paulo Marinho, que também entoa músicas retratando, sobretudo, os maus-tratos sofridos pelos negros escravizados. Uma dessas músicas tem a seguinte letra:

> "Veja só que coisa incrível, tanta dor e solidão
> Puseram o negro no tronco, chibatada e empurrão
> Venerai a Virgem Santa, que deu nóis a proteção
> Vão dançá nosso congado, lá no meio do salão
> Pra Senhora do Rosário, que deu a libertação
> Vou despedi de você, com alegria e emoção
> Se vocês lá vão com Deus, com Jesus no coração"
> (Música cantada e tocada por Seu Paulo Marinho, em entrevista no dia 24/07/16)

Cada verso é repetido duas vezes por Seu Paulo Marinho. As crianças só dançam, e não cantam. Ao mesmo tempo em que o sofrimento dos negros escravizados é lembrado, Nossa Senhora do Rosário é louvada por ter-lhes dado a libertação.

Foto 7: Crianças em apresentação do congado



Fonte: Flávia Fantini, 2016

Foto 8: Seu Paulo cantando as músicas do congado



Fonte: Flávia Fantini, 2016

Dentre as músicas do congado, há uma que também é entoada no jongo. O motivo para entoá-la é o mesmo nas duas práticas. Segundo Seu Paulo Marinho

> "essa é quando os negros atentô a fugi, mas eles tinha que passar num rio, num riacho muito grande. E tinha, nesse riacho, nesse rio, uma ponte muito grande. Aí o Zumbi, o capitão, chegou e falou: não passa, se vocês passá,

> vocês vai caí na água, e a água tem veneno e quem bebe dela vai morré. Então é essa aqui:
> 'Oi, eu passei na ponte, a ponte tremeu, a água tem veneno, quem bebeu morreu
> Oi, quem bebeu morreu, quem bebeu morreu, foi no passar da ponte, meu coração doeu
> Oi, eu passei na ponte, a ponte tremeu, foi no passar da ponte, o meu coração doeu'"
> (Música cantada e tocada por Seu Paulo Marinho, em entrevista no dia 24/07/16)

Cada verso dessa música também é repetido duas vezes. Mas, apesar de ter a mesma história, quando cantada no jongo, tem outra letra. Canta Seu Renê:

> "Oi, eu passei na ponte, a ponte tremeu, a água tem veneno, quem bebeu morreu
> Era eu e meus companheiro, os meu companheiro e eu, eles sumiu no mundo e nunca mais apareceu
> Oi, eu passei na ponte, a ponte tremeu, a água tem veneno, quem bebeu morreu
> Era eu e meus companheiro, os meu companheiro e eu, eles sumiu no mundo e nunca mais apareceu"
> (Música cantada e tocada por Seu Renê, em entrevista no dia 23/07/16)

Essa música mostra-nos como havia trocas entre as práticas que existiam e existem na região de Bias Fortes e Colônia do Paiol. Tanto Seu Geraldo Franco como Seu Paulo Marinho e Seu Renê apontam situações em que congado, jongo e folia de reis eram praticados conjuntamente. Eram frequentes os cortejos em que saíam juntos, apesar de a folia de reis e de o congado terem a época determinada para sua prática, janeiro e outubro, respectivamente.

A esse respeito, Vianna (2005) reitera:

> Tudo circula entre as festas, na rede das festas: pedaços de melodias; versos; instrumentos musicais; detalhes de indumentária, falas de encenações teatrais. Danças de bumba-meu-boi migram para o reisado; melodias do reisado são absorvidas pelas congadas; letras das congadas são reinterpretadas pelas marujadas; trechos de música *pop*-sertaneja entram para o repertório do siriri; e assim por diante, num processo que não tem fim, e que nenhum *preservacionista*, por mais bem intencionado que seja, vai conseguir ordenar ou (totalmente) estancar. (VIANNA, 2005, p. 309)

O autor chama a atenção para as trocas que são estabelecidas entre as práticas nas festas. Nelas, "cada mestre recombina os retalhos de várias outras brincadeiras" (VIANNA, 2005, p. 309). Portanto, esse movimento extremamente comum e marcado pelo contato entre as práticas é que faz acontecerem as trocas, como a música citada acima, que é entoada no congado e no jongo[89].

[89] Apesar dessas trocas, não afirmaria tão categoricamente que o jongo de Bias Fortes possui características singulares devido exclusivamente ao seu contato com o congado ou com a folia de reis,

Ainda com relação a outras práticas, Seu Renê afirma que nunca participou da folia de reis e do congado, mas que existem muitos grupos dessas duas práticas na região de Bias Fortes. Em Ponte Nova, por exemplo, localidade rural situada a seis quilômetros da cidade, existiu congado. Paulo José da Silva, Seu Paulo, foi um dos principais praticantes desse congado, que atualmente está parado devido à falta de interesse das pessoas em praticá-lo. No entanto, Seu Paulo pratica congado em Paraíso Garcia, município distante aproximadamente 100 quilômetros de Bias Fortes, e o jongo, apesar do desejo de fundar um novo congado em Bias Fortes. Segundo ele:

> "Não, não tenho parente no grupo do jongo, não. Vou no jongo porque fui companheiro do Renê na época do jongo do Coutinho. O Coutinho sempre me convidava. A família do Coutinho era de jongo, isso vem de tradição". (Entrevista com Seu Paulo, 23/07/16)

No entanto, Seu Paulo não consegue fundar um congado em Bias Fortes porque os jovens não têm interesse. Já no jongo, como veremos adiante, Seu Paulo ocupa lugar de destaque, dando sustentação a Seu Renê, apesar de ser praticante da religião católica.

A existência do jongo, do congado e da folia de reis parece ter estimulado a sua prática conjunta. Seu Renê afirmou que há várias festas de santo comemoradas nas localidades rurais de Bias Fortes, entretanto, o jongo só comparece quando é convidado. Para a Festa de Nossa Senhora do Rosário de Colônia do Paiol, o jongo sempre é convidado, existindo uma troca constante entre Seu Renê e a Maria José Franco Santana, a Zezé, liderança de Colônia do Paiol, de 38 anos.

Como no Quilombo de Colônia do Paiol existiu jongo e seu pai foi um dos jongueiros, Zezé sempre convida o jongo do Seu Renê para participar da Festa de Nossa Senhora do Rosário, ao mesmo tempo em que vai aos eventos para os quais Seu Renê a convida, como a Oficina de Memória e Patrimônio realizada pela superintendência do IPHAN em Minas Gerais, em 2015, e a Festa da Liberdade de Bias Fortes, realizada em 2016, sobre qual saberemos mais informações adiante. Esse compromisso entre Zezé e Seu Renê cria uma rede de visitações que se enquadra no que Mauss (1974) denominou de "laços de reciprocidade", isto é, quando uma determinada comunidade realiza sua

---

como o faz a identificação das comunidades jongueiras/caxambuzeiras de Minas Gerais contratada pelo IPHAN. Para além desse fato, há outros, como a falta de trabalho nas fazendas da região e a relação com as políticas de patrimônio.

festa ou evento, recebe seus convidados, oferece alimentação a todos presentes e tem a obrigação de retribuir a visita.

Zezé é pedagoga e dá aulas na única escola de Colônia do Paiol, que atende à Educação Infantil e ao Fundamental I. Zezé também cita a importância que os padres Jonas e Djalma tiveram para conscientizar o Quilombo quanto à sua herança negra. Ela diz que, atualmente, batalha para fazer com que o povo da sua comunidade valorize as práticas dos negros de antigamente.

Sobre esse processo de conscientização e sobre o papel da Zezé, afirma Águas (2013/2):

> Ao identificar-se como quilombola, Colônia do Paiol passou a alimentar um leque de manifestações culturais, que mesclam as tradições ancestralmente disponíveis na comunidade com as novidades resultantes da sua inserção nos movimentos sociais. Manifestações híbridas, tipicamente fronteiriças, se fazem presentes. Neste sentido, Maria José Franco revela-se uma tradutora intercultural, que lidera o processo de seleção de diferentes elementos a fim de formatar a nova marca reivindicada pela comunidade – a sua condição de quilombola (ÁGUAS, 2013/2, p. 247)

Além dos padres já citados, a formação de Zezé, uma das poucas moradoras a possuir curso superior na comunidade, e, principalmente, sua inserção na militância do movimento negro parecem ter contribuído para que ela desempenhe importante papel nesse processo político de reafirmação de identidades.

Uma das práticas culturais inseridas nesse processo é o maculelê, que, segundo Águas (2013/2), é

> uma coreografia afro-indígena originada em Santo Amaro da Purificação, no Recôncavo Baiano, constituindo o ponto alto dos folguedos que celebram o dia da padroeira, Nossa Senhora da Purificação, a 2 de fevereiro. O mito fundador da dança vincula-se à vitória de um único guerreiro frente à invasão inimiga, apenas com dois bastões. Durante as apresentações, tradicionalmente regidas pelos atabaques, duas filas opostas, armadas com bastões, simulam um belo combate (ÁGUAS, 2013/2, p. 191)

Portanto, Águas (2013/2) argumenta que o maculelê, dança originária da Bahia, adquire uma releitura ao ser inserida na Colônia do Paiol por Zezé. Na comunidade, é dançada por mulheres jovens, entre 14 e 20 anos, que fazem o papel das guerreiras do maculelê. Geralmente, na configuração original, essa dança é praticada pelos homens, o que não é viável para o Quilombo, uma vez que estes estão frequentemente nos trabalhos sazonais agrícolas.

Zezé explica que fundou o maculelê na Colônia do Paiol porque é uma dança dos negros escravizados. Como já citado, o maculelê é formado por mulheres jovens. Além disso, é dançado com uma calça preta e uma blusa amarela. Cada praticante

carrega dois bastões, que são batidos nos bastões das companheiras de dança, emitindo um som acompanhado pelo canto de Zezé, que também entoa poesias, sendo de sua autoria as letras das músicas e dos poemas, as quais, assim como as do congado, remetem ao sofrimento dos negros escravizados.

Foto 9: Apresentação do maculelê na Festa de Nossa Senhora do Rosário



Fonte: Flávia Fantini, 2016

Uma dessas músicas é a Dança do Maculelê:

> "Zumbi, meu rei,
> Meu povo não te esqueceu,
> Olhe por nós,
> Esses filhos teus.
> Na dança do Maculelê,
> Na dança do Maculelê,
> Na dança do Maculelê,
> O nosso alê.
> Aê, Zumbi!
> Dança, negro nagô, dança o Maculelê!"
> (Letra retirada da gravação da apresentação do maculelê na Festa de Nosso Senhora do Rosário, em 09/10/16)

Na Festa de Nossa Senhora do Rosário, saem em cortejo o jongo, o congado e o maculelê, nesta ordem. Percorrem a principal rua do Quilombo e começam justamente na ponte que separa a Colônia do Paiol da comunidade José Eugênio. Durante o trajeto, pessoas do Quilombo vão se juntando ao cortejo, que termina num pátio ao lado da igreja, onde são feitas as apresentações. Seu Renê afirmou que, geralmente, o jongo entra na igreja quando é praticado, sendo lá dentro alguns pontos entoados. Entretanto, isso não ocorre atualmente, pois o padre da paróquia de Bias Fortes, não deixa:

> "Teve uma vez que eles falaram que aqui não era meu lugar, não. Mas como que eles pode me tirar daqui, se eu nasci aqui? Eu fiquei bem quieto. Eu precisei ir lá esclarecer pro padre, contar como é que é. Que se ele tiver com uma ferida na perna, se eu não puder ajudar, rezar pra ela sarar, ferir ela mais,

> eu não vou ferir não, senhor. Aí ficou tudo bem. Já fui esclarecer isso pra uns dois ou três padre, contar como que é. Mas o povo leva fofoca lá. Com o jongo nóis ajuda as pessoa a caminhá, mas tem lugar que só atrasa as pessoa. Atrasa as pessoa e fica bem de vida. Eu falei com o padre, se eu fosse esse que eles tão falando, eu tava com a minha situação financeira definida. Eu expliquei tudo, aí o padre não falou pra eu seguir, mas também não jogou praga. E esse nosso padre aqui, o grupo revoltou. Ele nunca recebe nóis, mas nunca proibiu nóis. Então pelo menos é bom. Eu expliquei pro grupo que no ministério que ele passou, não entrou essas partilha no estudo dele. Pode ter sido isso ou um preconceito de não aceitar, de bater o pé. Que ele falou que a igreja é dele". (Entrevista com Seu Renê, 23/07/16)

Foto 10: Cortejo na Festa de Nossa Senhora do Rosário em Colônia do Paiol



Fonte: Flávia Fantini, 2016

Foto 11: Saudação à Igreja na Festa de Nossa Senhora do Rosário em Colônia do Paiol



Fonte: Flávia Fantini, 2016

Seu Renê esclarece que as relações do jongo com os padres que passam pela paróquia de Bias Fortes variam. Enquanto alguns padres não aceitam, dizem que é feitiçaria e tentam proibir a prática, outros não recebem o jongo na Igreja, embora não tentem proibir a prática. Ao longo dos últimos anos, os únicos padres que incentivaram e valorizaram a prática do jongo em Bias Fortes foram o Sérgio e o Jonas, já citados. Portanto, podemos supor que essas relações são mais conflituosas que pacíficas, tendo Seu Renê que buscar legitimidade perante os padres de Bias Fortes sempre que há substituição. Tais relações têm ligação direta com o preconceito, como esclarecido por Seu Renê. Como o preconceito tem relação com as características rituais do jongo de Bias Fortes, atentemos agora para elas.

Quando sai em cortejo na rua da Colônia do Paiol, o jongo vai desatando os pontos pelo caminho. Enquanto os pontos não são desfeitos, os jongueiros não podem prosseguir. A esse respeito, diz Seu Renê:

> "Os pontos é o seguinte, vou falar a verdade pura, aí já é ponto com feitiço. É alguém que não quer que a gente saia pra cantar, acha que é bobeira, acha que não deve sair. Aí eles vai, coloca naquele lugar ali pra gente não passá. É onde muitas vezes o jongueiro dá aquele baque, cai ali ou dorme ali por cinco minutos. É um ponto que tá ali. E nesse ponto, pro jongueiro levantá, é só os

> outros pra levantá ele e os instrumento, a bandeira, o ponto nosso e a vassoura em cima". (Entrevista com Seu Renê, 23/07/16)

Foto 12: Jongo desata os pontos pelo caminho. Festa de Nossa Senhora do Rosário em Colônia do Paiol



Fonte: Flávia Fantini, 2016

Foto 13: Jongo desata os pontos pelo caminho. Festa de Nossa Senhora do Rosário em Colônia do Paiol



Fonte: Flávia Fantini, 2016

Portanto, o desafio maior do jongo de Bias Fortes são os pontos colocados pelo caminho. O desatar desses pontos tem a ver com a cura. Para todos os entrevistados, o jongo serve para a cura. Disse Dona Odete:

> "O jongo é muito bom, é uma tradição na minha vida, foi um passo na minha vida. Fiquei e tô até hoje. O jongo é uma tradição, é paz, é saúde, é cura. Na roda do jongo tem umas coisa que pode transmiti ali no meio. Eu sou do jongo e sou católica, sou da Irmandade de Sagrado Coração de Jesus, mas eu sou também forte, tenho uma fundação espiritual. Se lá na frente tivê que acontecê qualquer coisa, eu sei. Mas cura, benzeção, essa coisa tem que ter permissão. Eu tenho um dom que eu já nasci com ele. A gente não aprende, nasce com ele. Eu já fui em vários terreiro pra eles me ensiná, mas eles falavam que eu não podia porque eu era muito brava. Mas hoje não vou em terreiro não, não vale a pena. É só fazê as coisa que não dá. Eles falam de você, que você é feiticeira, macumbeira. E às vezes eles tão é dentro de casa. Às vezes tem macumbeiro dentro da igreja. Aqui não tem não, mas pra frente aí tem, eu nunca fui não". (Entrevista com Dona Odete, 23/07/16)

Dona Odete afirma ser católica, mas também ter um dom, com o qual trabalha durante a prática do jongo. É importante destacar no seu relato o preconceito em relação aos cultos afro-religiosos, o que a fez parar de frequentar casas onde são realizados esses cultos, por ser acusada de macumbeira ou feiticeira, acusação pejorativa, que atribui aos rituais praticados nesses lugares uma conotação negativa, como se fossem para fazer o mal.

Como sabemos, no Brasil, os princípios mágicos[90] dos cultos afro-religiosos são representados no imaginário social como algo ruim, perigoso, e praticados por pessoas de índole duvidosa. Isso fez com que o termo macumba adquirisse, historicamente, uma conotação negativa. Macumba, no final do século XIX e início do século XX, designava um sistema de crenças, ao mesmo tempo em que era motivo de suspeição e depreciação (RAMOS, 1935; ORTIZ, 1999 apud PENTEADO JÚNIOR, 2010).

Yvonne Maggie (1992, 2007) demostra como, na segunda metade do século XX, foram inúmeros os processos-crimes no Brasil que faziam referência à magia e a feitiçaria. Esse fato foi marcado pelo campo de disputas das crenças no Brasil, que relegaram os cultos afro-religiosos a segundo plano, afirmando que eles "não eram de Deus", conotação que pode ser encontrada também atualmente.

A magia e a religiosidade estão diretamente relacionadas com a cura no jongo. A cura perpassa todo o ritual do jongo de Bias Fortes, sendo possivelmente o seu elemento principal, que engloba todas as características e rituais dessa comunidade jongueira. Sendo assim, é fundamental entendermos como é a cura no jongo de Bias Fortes.

3.3.2. A cura no jongo de Bias Fortes

A relação do jongo com a cura está presente em muitos relatos dos participantes do jongo de Bias Fortes. A esse respeito, Dona Nilza contou que possui um dom e que nasceu com ele. Ela afirma:

> "O jongo não existe sem a cura. E todo mundo é curado. Mas eu não posso falar. Eu tenho a minha entidade, ela é de caridade, ela é branca. Sou católica, só que não me impede de eu ser jonguista. Dentro dessa linha branca que é de caridade, você pode orar. A gente não fala mais benzê, fala orar pra uma criança que tivê um probrema, um mau-olhado, um vento-virado. Tem a linha de cura, que você pode rezar na pessoa. Se a entidade mostrar que a pessoa precisa de cura, você pode aconselhar aquela pessoa, dependendo do que ele tem, você tem que conhecer o que ela tem primeiro, que às vezes ela tem medo, nunca foi, então as pessoa fica meio ressabiado. A gente pode passar pra ela um chá que ela pode tomar ou um banho que ela possa tomar também. O nosso grupo é um grupo de cura. Nós somos da equipe das raízes medicinais. Tem várias coisas que a gente pode mostrar pras pessoa. Dentro das possibilidades do que ele possa ter, ele pode ser curado sem precisar de remédio do médico, da farmácia. Mas pra isso a gente tem que tá bem com a gente mesmo. Porque pra pegar o remédio, eu tenho que tá bem, pra chegar lá e conversá com a planta, panhá ela e fazer o chá pra tomar. Tem que falar:

[90] Nesta pesquisa, a magia está relacionada às práticas, presentes na maioria das religiões, que fogem à regra do paradigma científico dominante pautado na racionalidade.

> irmã pranta, eu vim aqui porque quero que você me empresta as folha pra eu fazer um remédio pra curar meu irmão. Mas você tem que tá bem com você mesmo, espiritualmente. Por exemplo, a entidade mais pesada, o mais bravo deles são o Baiano. Se na sua linha de entidade tem o Baiano, ocê pode ter dez pessoa na sua entidade, você só vai trabalhar com aquele que ocê aguenta". (Entrevista com Dona Nilza, em 23/07/16)

Nessa mesma linha, argumenta Seu Renê:

> "Uma vez veio uma senhora aqui e pois um ponto numa menina inocente. É pra que a menina caísse e desse aquele probremão. A prova é que era um feitiço daqueles pesado. Nóis levamo a menina ali pra dentro e resolvemo isso. É por isso que as pessoa vem trazendo isso, pra acabá com a imagem do jongo, mas se o jongueiro tá forte, tá com saúde, pode deter aquele mal ali. Mas não é eu que detenho aquele mal ali não, é o grupo. Divide um pouco com a Dona Nilza, com a Dona Odete e outros mais que a gente pode contar com eles. Aí na roda ali, em sintonia, quando a gente tá firmando pro jongo, chamando o pessoal, nessa hora chama concentramento geral, tá todo mundo, aquele que é jongueiro ciente do que tá fazendo, ele já tá concentrado. Concentrado do modo especial, pra não deixar o negócio muito ao vento. Concentrado certamente naquilo que tá fazendo. Que tá fazendo certo. Aí tá protegido, ou por uma entidade, ou por um anjo de guarda muito forte daquela pessoa ali, pra ajudar a concluí. A pessoa dança, canta, numa passividade danada, porque ele tá com uma força que vem lá do alto".
>
> "Tem outra coisa também. Se chegar a pessoa aqui precisando de benzer ela, eu vou benzer. Eu atendo ela[91]. Aí benze vento-virado, cobreiro, mau-olhado, olho gordo. Espírito, quando a pessoa tá tomada. Mas chega na pessoa, aí a gente tira ele e manda ele embora. Então por isso que as pessoa às vezes fala que aqui é terreiro de macumba. Mas o pessoal vem pra cá pedindo socorro. No tirar, às vezes tem alguém aqui a mais, viu o que aconteceu, sai comentando que lá na casa de fulano, o bicho lá pega. Mas não tá sabendo que aquele espírito que manifestou na pessoa e a gente como benzedor, puxou ele. Fez que ele manifestasse pra ele ser conduzido pra onde ele precisa ir. O benzedor, aqui em casa, não é diferente de um centro, não. Só é praticamente vai mais pro lado do bem. Mas se ficar batendo na gente, uma hora a gente resolve bater também. Nóis sabe bater também. Que não pode só curar e ir apanhando, apanhando, apanhando... E não precisa fazer nada, não. Por exemplo, a Ionice me põe um defeito e vai falando, falando, aí eu vou escutando tudo aquilo, um mês, um ano, dois ano, aí a própria força da gente vai cobrar dela. E aí vai sobrecarregar ela, sendo que eu não fiz nada. A nossa força é que vai cobrar pra gente. Por isso é que eu faço tudo pra não ficar nervoso, levar tudo no banho-maria, pra não ficar batendo. Porque bate sem pôr a mão, a gente não precisa fazer nada. Aí você precisa ir em outros terreiro, reforçado pelos parentes, pra mostrá que não tinha feito nada. As proteção da gente que cobrou deles. Mesmo a gente não querendo, eles cobra. Porque eu não poderia ajudar ela, ela teria que ir em outro lugar. Porque o tanto que ela jogou, eu sei que ela tá mal. Aí eu mando ela em tal lugar. E lá, vai falar que foi eu, meu nome vai sair lá. É desse jeito que funciona. Você não faz nada e acaba fazendo. Porque lá naquele lugar que foi, lá praticamente eles sabem da onde saiu. Porque não fui eu que fiz, mas ele não vai conta a verdade".
> (Entrevista com Seu Renê, 23/07/16)

[91] Seu Renê tem um quarto em sua casa, onde realiza esses atendimentos espirituais. Durante a pesquisa, pude presenciar diversas pessoas na rua solicitando atendimento ao Seu Renê. Esses atendimentos, que são cotidianos, se relacionam diretamente com o jongo e mostram como a prática não está vinculada apenas a festas ou demais eventos em que o jongo é praticado.

Seu Renê, Dona Nilza e Dona Odete relatam como a cura é realizada no jongo. A cura das pessoas é realizada por meio do trabalho com as entidades da umbanda, como o Baiano. Além da benzeção, há indicação de chás[92] e banhos para aqueles que precisam. Apesar desse trabalho, Dona Odete e Dona Nilza afirmam não benzer ou receitar chás e banhos com frequência. Os motivos seriam a participação delas no Grupo de Oração da Igreja Católica[93], que proíbe essas práticas, e a desconfiança dos médicos.

Essa diminuição das indicações de chás e banhos faz-nos pensar acerca da "epistemologia do norte" ou epistemologia dominante, que excluiu e exclui os saberes e práticas dos grupos sociais os quais, por via do capitalismo, foram historicamente e sociologicamente postos na posição de serem tão só objeto ou matéria-prima dos saberes dominantes, considerados os únicos válidos (SANTOS, 2008).

Para recuperar esses saberes e práticas, Santos (2008) propõe uma "epistemologia do sul", baseada na sociologia das ausências (identificação dos saberes produzidos e tidos como não existentes pela epistemologia dominante), na sociologia das emergências (possibilidades de muitas experiências sociais emergentes, mas declaradas impossíveis por essa mesma epistemologia), na ecologia dos saberes (seleção de saberes e interação entre eles, nas quais a experiência tem lugar) e na tradução intercultural (exercício complexo, em que os saberes pertencentes a uma mesma cultura ou a culturas diferentes são conhecidos).

Apesar desse resgaste das "epistemologias do sul", proposto por Santos (2008), o fato citado mostra como estamos distante da "ecologia de saberes" e da "tradução intercultural". Essa redução da indicação de chás e banhos por Dona Odete e Dona Nilza mostra como a "epistemologia do norte" ou dominante ainda parece obscurecer ou inviabilizar outros saberes de cura ou medicamentos, os quais não estão pautados por uma racionalidade científica. O mesmo pode ser afirmado para a relação da Igreja

[92] No discurso de Seu Renê, tanto para o IPHAN quanto para as outras comunidades jongueiras, pelo menos nas situações presenciadas por mim, é muito enfatizada a relação da cura com as ervas medicinais. Recorrentemente, Maria Preta, moradora de Bias Fortes famosa por seus chás milagrosos, é citada. A cura por meio dos chás é estendida a todos os jongueiros, entretanto, é ressaltado o trabalho de Maria Preta. Mas apesar disso, Dona Nilza apresentou algumas críticas a Maria Preta, uma vez que ela parece não seguir as orientações do curso de ervas medicinais que fizeram, oferecido pela Pastoral da Saúde da Igreja.

[93] Interessante ressaltar a experiência de Dona Nilza com o Grupo de Oração. Ela relatou: "Fazer remédio pode, mas mudou muito depois do Grupo de Oração. Não pode ir em terreiro nenhum, só se for um caso que eu não conseguir resolver em casa, aí eu vou. Lá você não pode dançar agarrado, não pode namorar. Então, muita coisa você tem que cortar. Não pode comer carne segunda, quarta e sexta. Tem a orientação do padre. Mas eu fui pro grupo porque eu gosto. Porque lá, se a pessoa precisar ser liberta, ela vai ser. Tive duas curas lá: de pedra na vesícula e do meu miocárdio" (Entrevista com Dona Nilza, 23/07/16).

Católica com outras crenças, o que nos remete à discussão da conotação do termo macumba realizada anteriormente.

Não obstante, a dimensão de cura do jongo de Bias Fortes está relacionada com a umbanda. Em vista disso, buscaremos compreender melhor agora o universo dessa religião.

Caracterizar a umbanda, mesmo que em linhas gerais, é tarefa árdua. Há muitas formas de praticá-la e diversos autores já se dedicaram ao seu estudo, como Birman (1985), Magnani (1986), Lody (1995), Ortiz (1999), Maggie (2001), Silva (2005), para citar alguns. Isso acontece porque as origens da umbanda são difusas, relacionando diversas matrizes religiosas e não existindo uma única fonte que revele sua origem. Apesar disso, algumas considerações a seu respeito podem ser apontadas.

A umbanda é uma religião que fez convergir três culturas religiosas: a do branco, a do indígena e a do negro. No que diz respeito aos brancos, há a relação com os santos católicos e com o kardecismo, que introduziu a reencarnação, a lei do carma e a evolução espiritual. Dos indígenas, foram incorporados o culto à natureza e aos antepassados. Já a ligação com a cultura negra provém do culto aos orixás e aos antepassados. Além disso,

> ao longo do tempo, os umbandistas se apropriaram ainda, mesmo que com menor intensidade, de elementos do judaísmo, das culturas orientais, da maçonaria e do esoterismo. Também, dependendo da região geográfica de origem e de distribuição do contingente escravo no território do país, os modos de praticar umbanda e de se relacionar com seus saberes foram adquirindo características próprias. Além da variedade regional, a umbanda possui uma série de ramificações resultantes das diversas influências de variados credos e por isso recebe diferentes denominações, como cristã, mística, esotérica, branca, lisa, quimbanda, cabalística, popular, iniciática, filosófica, kardecista, cruzada ou traçada. (BERGO, 2011, p. 82).

Apesar da diversidade da umbanda, Vagner Gonçalves da Silva (2005) chama a atenção para uma série de elementos significativos que estruturam a religião, como a existência de transe, processos de iniciação, hierarquia, música e danças rituais.

A umbanda também apresenta uma relação com aquilo que é denominado trabalho. Yvonne Maggie (2001) apresenta nove formas de utilização da palavra "trabalho" nos cultos afro-religiosos, que variam desde a atuação do médium em estado de possessão, no terreiro ou fora dele, até o sentido de trabalho feito, significando feitiço. Outra questão que tem relação com o trabalho seria a caridade, um dos pilares que sustentam a prática da umbanda e que no caso do jongo de Bias Fortes seria a cura,

tão enfatizada por Seu Renê, Dona Odete e Dona Nilza. Na cura, eles se colocam a serviço dos demais para efetivar esse tipo de trabalho.

Com relação ao fato de a umbanda ser considerada um culto afro-religioso, Penteado Júnior (2004) destaca "a importância do chão como espaço de reverência, a importância de instrumentos melódicos para a invocação das entidades espirituais, o próprio fenômeno de possessão e a prática da demanda" (PENTEADO JÚNIOR, 2004, p. 165), que seriam aspectos afro-religiosos presentes nos rituais da umbanda.

A religião umbandista fundamenta-se no culto aos orixás, que são forças naturais presentes em todos os lugares. Tais forças influenciam as pessoas e equilibram o planeta Terra, tendo cada indivíduo uma ligação maior com uma dessas forças, o que o faz ser "filho" de um determinado orixá e possuir determinadas características físicas, comportamentais e psicológicas. Os orixás ou santos, como são comumente chamados, são responsáveis por proporcionar aos seus filhos a segurança necessária para o trabalho mediúnico com Caboclos, Pretos Velhos, Crianças e Exus que incorporam.

De acordo com Bergo (2011), há uma estrutura hierárquica que organiza a umbanda. A autora aponta as suas nove linhas, em que cada uma é comandada por um orixá, sincretizado com um santo católico. As linhas são agrupadas em duas categorias: a direita, representada pelos Caboclos, Pretos Velhos, Crianças, Boiadeiros, Mineiros, Baianos, Marinheiros, Ciganos, dentre outros; e a esquerda, pelos Exus, Pombagiras e Malandros, considerados "povos de rua" ou espíritos guardiões e mensageiros. Cada linha desdobra-se em falanges, que nos níveis mais baixos da hierarquia identificam-se com os espíritos desencarnados. Nos níveis superiores, assumem formas intermediárias, mais próximas dos orixás.

A prática da cura faz-se presente nos rituais de umbanda, sendo o médium "desenvolvido" aquele apto a incorporar a sua entidade para prestar consultas espirituais e, consequentemente, trabalhar para o bem de quem necessita. Tais consultas só podem ser realizadas quando a entidade espiritual incorporada "dá o ponto", o que consiste em desenhar com um giz o seu ponto ou poder expresso num desenho, que, no geral, pode ser uma flecha, uma cruz, um sol, uma estrela ou uma balança. Feito isso, a entidade está preparada ou assentada com segurança em seu médium, e a cura dá-se pela negociação com essa entidade (PENTEADO JÚNIOR, 2004). Portanto, a manifestação de tais espíritos no corpo do adepto faz com que ele viva suas divindades, e, pelo transe, há a passagem entre o mundo sagrado das divindades e o mundo profano dos homens.

Apesar de algumas generalizações aqui propostas, tentamos ressaltar a presença das entidades e o trabalho de cura que é realizado nos cultos e rituais da umbanda a fim de mostrar como o dom a que Dona Nilza, Dona Odete e Seu Renê se referiram antes seria exatamente essa capacidade de estabelecer contato com as entidades espirituais para promover a cura. De igual maneira, os pontos, também presentes na umbanda, atestam essa relação do jongo com esse culto afro-religioso.

O trabalho com as entidades no jongo só é possível devido à sustentação espiritual do grupo, que permite a cura das pessoas e o desatar dos pontos pelo caminho. Para tal trabalho também é necessária a bandeira, os instrumentos e a vassoura. Na configuração do cortejo, vão na frente dos demais praticantes Seu Renê, Dona Odete e Seu Paulo, sendo que os dois primeiros trabalham com as entidades da Umbanda. Na época do jongo do Coutinho Macamba, esse lugar era ocupado por ele, Joaquim e Cobrinha, sendo que os dois primeiros eram os entendidos dos preceitos da umbanda.

Dona Odete é considerada a madrinha da bandeira e explica o motivo de ir à frente dos demais e da diferenciação da sua roupa:

> "Porque nóis somos as madrinha da bandeira. O Renei é o chefe, o dono do jongo, aí tem a madrinha que vai junto. Só que Seu Paulo é de congado. Eu vou de branco porque sou a madrinha. Seu Paulo é do congado, e o resto vai com outra roupa porque é acompanhante. Seu Paulo é mais do congado, mas ele participa do jongo, porque o congado da Ponte Nova acabou, aí ele tá tentando fundar um aqui, mas não consegue pegar nas criança". (Entrevista com Dona Odete, 23/07/16)

Foto 14: Dona Odete com a bandeira na Festa de Nossa Senhora do Rosário em Colônia do Paiol



Fonte: Acervo José Airton, 2015

Seu Renê explica que:

> "A bandeira é uma representação ativa, que dá a frequência no jongo. Ela tem um segredo na bandeira, aí só Deus sabe. Nóis não sabe, não. Não pode falar,

> não. Essa bandeira traz um respeito muito grande dentro do jongo. Nóis fomo em Juiz de Fora e estendemo a bandeira de São Sebastião no chão. Certamente, quem é umbandista, da umbanda, tudo vê na bandeira. Tudo deitô em cima da bandeira, saudando a bandeira. Quer dizer, a bandeira tem uma força muito grande. Até pra poder atravessá numa encruzilhada, numa ponte. Curar uma criança... Rapidim, com a bandeira a gente consegue curar uma criança. A bandeira conta muito segredo". (Entrevista com Seu Renê, 23/07/16)

Notamos como a bandeira é utilizada para a cura, carregando a dimensão espiritual desse jongo. Na Festa de Nossa Senhora do Rosário de Colônia do Paiol, a bandeira estava com a imagem dessa Nossa Senhora e, geralmente, ela carrega a imagem do santo do dia. Como vimos, a bandeira também estava presente no jongo de antigamente, mas era feita com a camisa dos jongueiros.

Já os instrumentos no jongo são diversos. De acordo com Seu Renê:

> "Os instrumentos servem pra harmonia, pra trazer a pessoa. A pessoa gosta do cavaquinho, aí vem por isso. O outro, da sanfona, e assim vai. É pra dar um jongo saído. Nóis tamo sem gente pra tocar o cavaquinho, o que tinha aqui que tocava morreu. Mas sanfona, pandeiro e caixa, tem que ter pra poder alegrar o ambiente. A sanfona também ajuda o jongueiro porque, se tiver errado, a sanfona conserta tudo. Mas tem um amarro na sanfona também, dum sanfoneiro pro outro, dum ponto aqui dentro da varanda. O outro já vem de casa com má intenção, aí o outro pega a sanfona. Aí o outro fica disputando a sanfona com ele pra ele tocar. Existe a disputa dentro do jongo. Sempre a disputa é mais na sanfona. Porque é ambição dos que querem tocar mais, que quer saber mais. Aí vem com o ponto e joga na sanfona pro outro não tocá". (Entrevista com Seu Renê, 23/07/16)

Cabe ressaltar que os instrumentos são para animar o jongo e ser um atrativo para que o pessoal participe. Ao mesmo tempo, também ajudam a concretizar o desafio ou a disputa na prática, marcados pela demanda e amarração.

Foto 15: Instrumentos. Festa de Nossa Senhora do Rosário de Colônia do Paiol



Fonte: Flávia Fantini, 2016

Por fim, o jongo de Bias Fortes também possui uma vassoura. Seu Renê expõe o que ela representa:

> "Nóis tem uma vassoura que vai varrendo, aí eles falam: 'olha a vassoura feiticeira lá'. Mas ela representa a limpeza. Se tem algum ponto no caminho, ela tira. Tem a hora dela entrá, e a hora que ela entrá, ela vai fazer a festa". (Entrevista com Seu Renê, 23/07/16)

Se os pontos podem ser quebrados com a bandeira, a vassoura tira-os do caminho. Ela é mais um adereço que se relaciona com os pontos e com o trabalho de cura realizado no jongo, quebrando os feitiços.

Foto 16: Vassoura. Festa de Nossa Senhora do Rosário em Colônia do Paiol



Fonte: Flávia Fantini, 2016

Podemos concluir que todos esses componentes do jongo de Bias Fortes, isto é, os instrumentos, a bandeira, a vassoura e a disposição de seus participantes durante o cortejo, relacionam-se com os pontos e com o trabalho de cura realizado durante a prática, que, por sua vez, relacionam-se com a umbanda. Podemos afirmar que as práticas mágicas da amarração, da demanda e do feitiço misturam-se com outras práticas mágicas da umbanda, como a benzeção e a cura. No ritual do jongo de Bias Fortes, tais práticas estão intimamente ligadas, a ponto de não sabermos em qual medida os componentes do jongo servem para a demanda, a amarração e o feitiço, e em qual medida servem para a cura e a benzeção da umbanda. Logo, não parece haver limites e lugares determinados no ritual do jongo de Bias Fortes.

No que se refere à relação do jongo com o Quilombo Colônia do Paiol, Seu Renê apontou que, para além da sua relação com a Zezé, o jongo é praticado na Festa de Nossa Senhora do Rosário porque em Colônia do Paiol há muito trabalho de cura para se fazer. Portanto, além da dimensão física desse território, representada historicamente pelo trabalho na roça e no pasto, que unia os jongos da Várzea, da Colônia e de Bias Fortes praticados em regiões próximas, há também uma dimensão simbólica ligada à umbanda e aos pontos, determinando que o jongo aconteça ali e que perdura até os dias atuais. Os pontos colocados no caminho durante a Festa de Nossa Senhora do Rosário são da seguinte maneira:

> "Os ponto no caminho na Colônia, eles colocam uma prata, um amarilho, mas coloca concentrado. Concentra isso aqui assim, prepara num terreiro e põe ali. Nesse objeto que eles pôs ali, esse objeto tá carregado de espíritos perturbadores, pra não deixar a pessoa passar ali, pra sair correndo, sair chorando. Aí põe ali e o jongueiro tem que quebrar pra poder passar. A pessoa traz um negocinho assim e joga um mal ali. O mal vai crescê ali, vai ficar ali atormentando, esperando a queda da pessoa. Se a pessoa panha uma gripe, uma coisa, é que os espírito monta no meio da pessoa. Ou então eles coloca num lugar determinado, em cima da casa da pessoa. Abaixa, tá aquela brigaiada dentro de casa. Na hora que suspende, acabou a briga. Isso é um mal feito pra um tempo determinado, a noite escura. Aí é quebrado com espumador caseiro. O mato quebra, aí depois tem um banho de descarrego. Evita até morte da família. Se o benzedor descobrir, ele passa os banho, destrói essa nuvem e não vai acontecer um acidente de tirar a vida um do outro ali na hora". (Entrevista com Seu Renê, 23/07/16)

Portanto, existe uma forte disputa entre moradores da Colônia do Paiol e o jongo de Bias Fortes, marcada pela amarração e pelo feitiço. Mas, de acordo com Seu Renê, tal disputa serve para ajudar as pessoas e os espíritos perturbadores. Quando o jongo de Bias Fortes vai para a Colônia do Paiol, vai levar a cura.

Por esse motivo, muitos arrepios, medos e até risadas são sentidos pelos espectadores, todos moradores da comunidade, durante o cortejo do jongo na Festa de Nossa Senhora do Rosário. Seu Renê afirma que os pontos são colocados pelas crianças, que se divertem com isso, entretanto, há pessoas trabalhando em suas casas a fim de que o jongo não seja praticado. Essa relação com as entidades espirituais no jongo é tão grande que, ao final da prática, Seu Renê incorpora alguns espíritos e, devido a isso, tem que ser ajudado pelo resto dos outros praticantes, principalmente por Dona Odete e Seu Paulo. Esse estado de transe, como dito antes, é um elemento que estrutura a umbanda.

Foto 17: Ponto na Festa de Nossa Senhora do Rosário em Colônia do Paiol



Fonte: Flávia Fantini, 2016

Foto 18: Seu Renê incorporando durante a Festa de Nossa Senhora do Rosário em Colônia do Paiol



Fonte: Flávia Fantini, 2016

Outra dimensão simbólica que determina que o jongo seja sempre realizado na Colônia do Paiol é o fato de Seu Renê possuir parentes por lá, tendo sua mãe e sua avó materna nascido no Quilombo. Além disso, Seu Renê também conheceu o pai da Zezé na época em que o jongo era realizado nas fazendas e, por isso, mantém essa relação de troca e reciprocidade com ela. Para os dois, essa reciprocidade, já retratada anteriormente, é importante, pois mantém viva a herança negra da comunidade e da cidade de Bias Fortes, o que faz com que eles apoiem e valorizam as práticas existentes na região. A Colônia do Paiol é a comunidade que mais realiza trocas com o jongo do Seu Renê, convidando-o todo ano para a participação na Festa de Nossa Senhora do Rosário, o que não acontece com as outras localidades rurais da região de Bias Fortes.

3.4 O jongo de Bias Fortes e o patrimônio cultural

No terceiro tópico deste capítulo, buscamos compreender como o jongo de Bias Fortes assumiu a configuração que possui hoje, mostrando suas características e ritual. A sua relação com o trabalho nas fazendas da região fez com que os turmeiros praticassem-no a fim de expressar a situação de maus-tratos a que eram submetidos. De um número grande de trabalhadores que cantavam o jongo, restou apenas os integrantes do jongo do Seu Renê. Isso ocorreu, principalmente, devido à falta de trabalho nas fazendas da região, fazendo com que os chefes de turma buscassem trabalhos sazonais

em outras cidades e estados, e devido ao falecimento ou envelhecimento de jongueiros importantes que não encontraram seguidores nas suas localidades.

Num processo dinâmico, esse fato e alguns outros, como a relação com o patrimônio cultural, fizeram com que o jongo de Bias Fortes fosse inserido em vários outros contextos ao longo da sua história. Em vista disso, busquei demonstrar como o discurso oficial do IPHAN atribui sua valoração[94] ao bem cultural Jongo no Sudeste e de que maneira este intervém nos significados e sentidos atribuídos ao jongo pela comunidade de Bias Fortes.

Em contraposição a isso, analisarei a partir de agora as possíveis referências culturais que são identificadas e apropriadas pelo jongo de Bias Fortes, bem como a relação deste com a metáfora do barroco (SANTOS, 2002) e do terceiro excluído (ECHEVERRÍA, 1998) desenvolvida por Águas (2013), que lança luz à forma como o jongo de Bias Fortes se relaciona estrategicamente com o IPHAN.

Essa relação do jongo de Bias Fortes com o IPHAN pode ser percebida quando José Airton e Vânia são questionados a respeito das diferenças do jongo de antigamente para o atual. Eles responderam:

> "A primeira formação, a do Marciano, eles não tinham uniforme, eles não faziam igual o Renê está fazendo, preparado. Era um improviso que dava certo. Eles vinham do jeito que eles estavam na roça. Eles vinham de lá, comemorando o final do trabalho. Nessa época também, não tinha instrumento não". (Entrevista com José Airton, 24/07/16)

> "Na época do meu pai, não tinha esse negócio de cultura. Eles faziam uma cultura, era uma cultura, mas eles faziam porque eles gostavam de fazer isso. Não tinha ajuda de nada. Agora virou cultura porque foi mostrado que existia o jongo. Tem o jongo, o congado e o maculelê. E é tudo diferente um do outro". (Entrevista com Vânia, 23/07/16)

Atualmente, como não há trabalho nas fazendas de Bias Fortes, o jongo é praticado nas festas para as quais é convidado, sendo a Festa de Nossa Senhora do Rosário da Comunidade Quilombola de Colônia do Paiol a principal delas. Para apresentação nessas festas, são feitos ensaios e é necessário transporte para o deslocamento dos participantes. Se para José Airton os ensaios fazem com que o jongo seja "preparado", o que o faz diferente daquele jongo antigo realizado para a comemoração do trabalho nas fazendas, para Vânia, a relação com a "cultura" remete ao apoio do poder público e a falta de relação com o trabalho nas fazendas, ou seja, com um outro aspecto da vida dos seus participantes.

[94] Utilizo o termo "valoração" uma vez que ele remete à ação de valorar, isto é, de estabelecer a qualidade ou valor de algo.

A relação com a "cultura", como citado por Vânia, remete-nos ao reconhecimento do Jongo no Sudeste como patrimônio cultural do Brasil, o que fez com que, em 2009, por meio da "Identificação das comunidades e mestres jongueiros da Zona da Mata Mineira", o jongo de Bias Fortes tivesse o seu primeiro contato com o IPHAN. A partir daí esse jongo participou de algumas ações de salvaguarda, possibilitando a ele contato com outras comunidades jongueiras da Região Sudeste e um maior conhecimento das possibilidades e dos limites da política de patrimônio cultural imaterial.

A esse respeito, Ionice Pereira, irmã do Seu Renê e integrante do jongo, de 39 anos, informa:

> "Depois que o Renei começou a ir nas reunião lá fora, que o pessoal falou que ele tinha que pedir pra prefeitura um carro e tudo mais. Então, o apoio veio mais agora". (Entrevista com Ionice, 23/07/16)

Nesses eventos em que Seu Renê e outros integrantes do jongo de Bias Fortes tiveram contato com comunidades jongueiras de Minas Gerais e dos outros estados da Região Sudeste, é que eles foram aconselhados a estabelecer uma relação mais próxima com o poder público local e com o IPHAN, o que os fez compreender melhor os benefícios de o jongo ser reconhecido como patrimônio cultural do Brasil. Esse processo de articulação com os poderes públicos fez com que a Prefeitura de Bias Fortes começasse a dar algum apoio para o jongo, mesmo que este ainda seja considerado pelos jongueiros como incipiente e insuficiente. Um desses suportes foi o apoio dado pela Prefeitura, no ano de 2016, para a realização da Festa da Liberdade de Bias Fortes.

A articulação para tal festa deu-se por meio do Rogério, liderança do Caxambu de Miracema. Ele esteve em Bias Fortes e, juntamente com Seu Renê, conseguiu o apoio da Prefeitura, que cedeu o espaço da Escola Municipal Juscelino Manso, para realização das atividades e hospedagem dos jongueiros, e concedeu as refeições.

O evento, que durou um dia, teve a participação dos jongos de Bias Fortes, do Caxambu de Miracema e do Caxambu de Santo Antônio de Pádua, ambos do Rio de Janeiro. Foram ministradas duas oficinas: de tambor e de calango[95], a primeira pelo

[95] Segundo Seu Renê, o calango é uma disputa de verso composto no improviso. Acompanhado da sanfona, dele podem participar homens e mulheres. Sempre fez parte das festas de Bias Fortes, assim como o forró. Geralmente é disputado em tom de brincadeira, no entanto, há o calango "de bico", proferido para prejudicar a outra pessoa. O calango também acompanha o jongo, uma vez que sempre que este é praticado, o calango também é. Há pouca bibliografia sobre o calango, mas, de forma geral, pode ser considerado uma dança ou canto acompanhados de sanfona, pandeiro, dentre outros instrumentos, em que há disputa de versos. O calango de Bias Fortes é praticado em forma de canto, e não de dança.

Rogério e a segunda por integrantes do jongo de Bias Fortes. À noite, foi realizado um cortejo pelas ruas de Bias Fortes, que teve como ponto de partida a escola. Tal cortejo atravessou a cidade e só terminou no bairro Santo Expedito, sendo marcado pelas apresentações das três comunidades jongueiras/caxambuzeiras e por uma feijoada servida a todos por Seu Renê.

Com relação à Festa da Liberdade, Seu Renê destaca a diferença do jongo de Bias Fortes em relação aos caxambus de Miracema e Santo Antônio de Pádua:

> "Porque os caxambu de Miracema e Pádua são diferentes do jongo daqui. Aqui nóis temo os instrumentos porque antigamente não existia outra coisa a não ser a caixa. **Aí veio o atabaque. Ele que é o verdadeiro instrumento do jongo. Não do nosso aqui em Bias Fortes, porque eu acredito que existe só dois aqui na face da terra que é esse aqui em Bias Fortes e outro no Mato Grosso do Sul**. Foi que nóis ficou sabendo mais, que é diferenciado o jeito de cantá desses dois jongos. É que veio um Bispo aqui e falou pra mim, na igreja: 'gente, só existe esse grupo aqui em Bias Fortes e outro lá no Mato Grosso do Sul, então eu peço a vocês que não deixe o jongo morrê, acabá'. Porque pra lá não existe a sanfona, o cavaquinho, o pandeiro. Existe o tambor. E o nosso é jongo de chegada e jongo de saída. Tem o ponto de entrada na igreja e tem o ponto pra sair. E tem também a saudação nas encruza. Não é só pegar a caixa e bater meditando, não, tem que saudar as encruzilhada. Na encruzilhada tem muita gente. Tem que saudar a igreja, não pode passar na igreja de bandeira branca, cantando, e ir embora, não. Tem que parar ali, dar uma saudação na igreja pra depois seguir. Nóis entra no jongo porque o jongo é caxambu, tanto faz se é no Rio de Janeiro, em São Paulo, em Machadinha. O de Bias Fortes é caxambu, só que é diferenciado na cantiga. Eles canta três minuto cada jongueiro. O nosso verso é um verso que demora meia hora, e se for compor todinho, a cantiga passa de meia hora. Se for cantar direitinho em cima do pedido quando o pessoal tá certinho, é muito diferente mesmo. Quando o pessoal veio aqui no Encontro, nóis tava mostrando de acordo com o que eles vinham trazendo. Quando nóis vai numa festa aqui que nóis leva a vassoura, nóis faiz nossas cantiga e nossa roda do nosso jeito. E pra fora nóis faz do nosso jeito. Aqui, aquela vez nóis não fez porque era muita coisa pra resolvê e nóis deixamo passá uma parte. Mais lá fora nóis põe a vassoura pra corrê, quando mais jeito, melhor pra mostrá o que que é o jongo. O Encontro que aconteceu aqui em Bias Fortes, a gente queria mostrá pra eles o que é o jongo pra Bias Fortes, porque nunca tinha acontecido aqui, aí nóis deixamo um pouco mais pra eles, pra eles cantá. Porque se a gente colocasse a vassoura, ia tomar mais tempo. Aí nóis deixamo pra eles apresentá e mostrá pro povo de Bias Fortes o que é jongo. Porque muitos aqui acha que o jongo é uma bobeira. Aí eles viram que não tem nada de bobeira no jongo". (Entrevista com Seu Renê, 23/07/16)

Nesse longo relato do Seu Renê notamos a importância da Festa da Liberdade para a valorização do jongo em Bias Fortes. Mostrar comunidades jongueiras de outros lugares é fundamental para diminuir o preconceito dos moradores da cidade. Por isso, Seu Renê destaca que a vassoura não foi utilizada no cortejo dessa festa, uma vez que os jongueiros não tiveram tempo para prepará-la, bem como com a intenção de deixar a apresentação das comunidades jongueiras do Rio de Janeiro durar mais. Caso a vassoura

fosse utilizada, o tempo de duração da apresentação do jongo teria que ser maior, pois o seu trabalho de limpeza demanda isso.

Esse relato do Seu Renê também exalta a diferença existente entre o seu jongo e esses caxambus. Como podemos notar, essas estão na utilização do tambor, "o verdadeiro instrumento do jongo", do tempo dos pontos e do caminho percorrido, sendo "o jongo de chegada e de saída", em que a saudação à Igreja e às encruzilhadas estão sempre presentes. Tais saudações são realizadas por meio de uma reverência, na qual os jongueiros agacham-se e permanecem ali por algum tempo. Essas reverências, como apontado por Penteado Júnior (2004) e já descrito anteriormente, demostram a relação da umbanda com os aspectos dos cultos afro-religiosos.

A afirmação de Seu Renê de que "o tambor é o verdadeiro instrumento do jongo" está relacionada ao discurso do IPHAN para a construção do objeto patrimonial Jongo no Sudeste. Como vimos, tal discurso foi construído com o protagonismo das comunidades jongueiras/caxambuzeiras e de instituições do Rio de Janeiro e de São Paulo. Apesar de essas comunidades serem diversas e apresentarem cada uma sua história e relação com o jongo ou caxambu, seu protagonismo talvez tenha colaborado para a construção desse objeto patrimonial em que "o tambor é o elemento central", sendo o jongo praticado durante o trabalho pouco explorado, o que faz com que Seu Renê se aproprie o discurso da instituição sobre o que é o jongo ou sobre o que é "o verdadeiro instrumento do jongo", no discurso oficial do Estado. Para legitimar o jongo de Bias Fortes, inserindo-o nesse discurso do Estado, Seu Renê destaca a natureza singular do seu jongo, igualando-o a um jongo do Mato Grosso do Sul, a fim de demonstrar a sua raridade.

Outro fator que também colaborou para a construção desse objeto patrimonial Jongo no Sudeste foi a utilização de fontes bibliográficas das pesquisas produzidas pelos folcloristas, sobretudo, por Maria de Lourdes Borges Ribeiro. Nestas, o jongo é apresentado como o divertimento dos negros escravizados, realizado, principalmente, nos sábados à noite, nas suas horas de descanso. Portanto, a dimensão do jongo praticado durante o trabalho tampouco foi explorada nessas pesquisas. Entretanto, como visto no primeiro capítulo, os estudos folclóricos eram as principais referências sobre o jongo na época de realização do INRC Jongo no Sudeste, tendo essas aumentado consideravelmente após o reconhecimento do jongo pelo IPHAN (PENTEADO JÚNIOR, 2004, 2010).

O formato do reconhecimento dos patrimônios culturais imateriais, geralmente realizados com a utilização do INRC, acaba por classificar as práticas, focando em determinadas narrativas e elementos. Em vez de serem observadas as comunidades jongueiras em sua totalidade, são identificados os seus bens culturais divididos em celebrações, edificações, formas de expressão, lugares, ofícios e modos de fazer. De igual maneira, Falcão (2003) afirma que

> o decreto institui o registro dos bens em livros, fica claro a partir daí, tanto no que se refere aos aspectos práticos, quanto aos de representação, o seu caráter textual. O que na verdade se propõe é a preservação das narrativas sobre estas manifestações. Reforça-se, assim, o papel da narrativa e do narrador, da linguagem como veículo, suporte para a preservação dos bens culturais de natureza imaterial. Registros para referência. (FALCÃO, 2003, p. 02)

Portanto, Falcão (2003) chama a atenção para os limites das pesquisas de registro argumentando que as narrativas produzidas nelas é que estão em jogo na salvaguarda das manifestações culturais[96]. Nesse sentido, podemos supor que tais narrativas, ligadas ao discurso oficial daquilo que seriam os patrimônios imateriais, implicam estratégias e práticas de memória que as comunidades desenvolvem para dialogarem com o Estado nas políticas de patrimônio imaterial.

Para além desse caráter classificatório, o processo de registro dos patrimônios culturais imateriais, ademais de possuírem uma articulação classificatória, envolve operações e articulações de outras ordens, que estão relacionadas à participação dos diversos agentes e instituições envolvidas ao longo do processo. Portanto, "é todo um sistema de práticas ritualizadas que são postas em jogo" (FALCÃO, 2003, p. 15).

O contato do Seu Renê com outras comunidades jongueiras e caxambuzeiras foi propiciado pelas ações de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial. Talvez esse contato tenha levado o Seu Renê a afirmar que "o tambor é o verdadeiro instrumento do jongo". Há um apelo forte do IPHAN em reconhecer essa prática como uma forma de expressão afro-brasileira, o que é extremamente importante para os negros, para o combate ao racismo e para a ampliação da noção de patrimônio cultural, bem como para a construção da identidade nacional, a qual, conforme vimos no segundo capítulo, perpassa toda a ideia de patrimônio. Esse apelo, por mais que esteja fortemente

[96] De igual maneira, reconheço os limites de quaisquer pesquisas, principalmente as etnográficas, para tentar compreender as comunidades em sua totalidade. No entanto, quero chamar atenção aqui para o caráter classificatório da política de patrimônio imaterial. Esse caráter constrói narrativas daquilo que seriam os objetos patrimoniais e acaba por descartar características e significados das comunidades que acabam por afetar a salvaguarda. Nesse sentido, a proposição de metodologias participativas e a inclusão do maior número possível de pessoas nos processos de registro e salvaguarda são fundamentais para tornar os reconhecimentos do IPHAN mais democráticos.

vinculado ao discurso do IPHAN, constantemente é negociado com as comunidades envolvidas na salvaguarda, por meio das suas estratégias e práticas de memória.

Nas ações de salvaguarda, as comunidades jongueiras adquirem uma forma de se relacionar e negociar com o Estado, mas muitas vezes produzem um discurso semelhante àquele utilizado para legitimá-las, como demonstrado na relação do Seu Renê com o tambor no jongo. Esse processo não representa necessariamente uma fragilidade, mas pode ajudar a desencadear muitas disputas entre as comunidades jongueiras - que são também agentes nesse processo-, sendo comum julgamentos que desqualificam determinadas comunidades, o qual é compreensível, já que existem diversos interesses em jogo. Portanto, ora as comunidades estranham-se umas às outras, ora unem-se para discutir as demandas da salvaguarda.

Podemos supor que isso também serve para que Seu Renê chame a atenção para a peculiaridade do seu jongo. Ao mesmo tempo, ele chegou a dizer que o tambor tem sido introduzido no seu grupo, apenas aguardando uma pessoa que possa tocá-lo. Em vista disso, o interesse em introduzir o tambor no jongo permite-nos fazer uma suposição de que talvez tal introdução seja uma tentativa de legitimação do seu jongo perante o IPHAN e perante as outras comunidades participantes da salvaguarda.

Dessa forma, percebemos de que maneira o discurso construído pelo IPHAN quando patrimonializa o Jongo no Sudeste, bem como o contato do jongo de Bias Fortes com as outras comunidades jongueiras que foram protagonistas desse processo, interferem nos significados e nos sentidos que o jongo de Bias Fortes atribui à prática. Ao mesmo tempo, percebemos como as categorias e o discurso do IPHAN não são apenas uma imposição, dado que foram e são construídas constantemente pelas comunidades que são agentes nesse processo, inclusive a do jongo de Bias Fortes.

A questão do tambor no jongo do Seu Renê nos faz olhar o tambor para além da sua materialidade. Nesse jongo, ele parece adquirir uma subjetividade. Como já citado, tal jongo não possui instrumentos desde a sua origem, entretanto, o tambor, tido como sagrado para a cultura negra, pois "na África tradicional, eles eram o veículo por meio do qual se uniam os homens e também estes às divindades" (DIAS, 2001 apud MOURA JÚNIOR, 2013, p. 27), parece estar representado subjetivamente como elemento de ligação deste jongo com a escravidão dos negros no Brasil, com a umbanda e com o Quilombo Colônia do Paiol.

Por fim, a Festa da Liberdade de Bias Fortes proporcionou ao jongo do Seu Renê o suporte da Prefeitura quanto à vestimenta que seria utilizada no Encontro. Até aquele

momento, os praticantes desse jongo utilizavam calças, independentemente de serem homens ou mulheres, e blusas amarelas. Mas com a festa, a Prefeitura, a pedido da própria comunidade, concedeu a eles blusas amarelas com o nome do jongo estampado nas costas. Para as mulheres, foram fornecidas saias e panos floridos para adorno da cabeça. Já os homens estavam de calça branca. Seu Renê, Dona Odete e Seu Paulo vinham de vestimenta toda branca, estando Dona Odete de saia, Seu Renê e Seu Paulo, de calça. Além disso, Seu Renê também carregava em seu pescoço uma conta. As roupas brancas, tão típicas dos cultos afro-religiosos, também atestam a ligação do jongo de Bias Fortes com a umbanda. Já as saias floridas e os adornos nas cabeças parecem estar relacionados ao discurso construído pelo IPHAN quando patrimonializa o Jongo no Sudeste, uma vez que o Dossiê IPHAN Jongo no Sudeste, quando descreve a dança no jongo, afirma que as mulheres utilizam saias.

Essa vestimenta específica também aponta para as trocas realizadas com outras comunidades nas ações de salvaguarda promovidas pelo IPHAN. As roupas mais recorrentes entre as mulheres são as saias rodadas e os panos nas cabeças. Do mesmo modo, uma vestimenta específica para o jongo também possui relação com a natureza de apresentação que este adquiriu com o tempo, devido às transformações pelas quais passou, relacionadas aos diferentes contextos em que foi inserido.

Em termos da materialidade, as saias rodadas e o tambor parecem servir mais ao olhar externo de quem assiste às apresentações do jongo de Bias Fortes e ao discurso do IPHAN sobre aquilo que é o jongo, do que aos próprios significados e sentidos atribuídos por essa comunidade jongueira. Cabe ressaltar que isso não é julgado aqui como bom ou ruim. Apenas aponto para o que parecem ser as estratégias de legitimação por parte do Jongo Folclórico de Bias Fortes perante o contato com “o outro”, bem como as transformações por ele sofridas nos diferentes contextos em que foi inserido ou em que teve contato com outras comunidades jongueiras.

Seu Renê também citou as principais dificuldades que o jongo de Bias Fortes enfrenta atualmente, como a falta de transporte para apresentação nas festas e a falta de instrumentos. Ele também apontou a falta de condição para oferecer um lanche para os integrantes da comunidade nos ensaios. Segundo ele, não dá para chamar o pessoal para ensaiar se não tiver algo de comer para oferecer.

Seu Renê espera que o IPHAN e a Prefeitura também possam ajudar nesse sentido. No entanto, o seu maior interesse com relação ao IPHAN parecia ser o auxílio para a criação da associação da comunidade. Segundo o chefe do jongo de Bias Fortes,

> "O que nóis procura do Iphan é o seguinte, o registro. Isso aí tá atrapalhando nóis. Nóis quer a associação. Tá lá com o Leo. Três anos já se foi e nada. E eu não acho ele de jeito nenhum. Ele veio aqui, pegô as assinatura todinha e depois sumiu. E o pessoal tá cobrando". (Entrevista com Seu Renê, 23/07/16)

As questões que perpassam a demanda do Seu Renê ao IPHAN, em relação à associação, foram discutidas no segundo capítulo. Cabe citar aqui apenas que o interesse pela criação de uma associação para o jongo de Bias Fortes vai além do interesse em acessar as políticas voltadas à cultura. O bairro Santo Expedito necessita de obras, e Seu Renê vê na criação da associação uma oportunidade de que essas obras sejam viabilizadas. As obras de infraestrutura são fundamentais, pois é no bairro que vivem todos os integrantes do jongo de Bias Fortes. Se antigamente o jongo estava presente no terreiro "dos Macamba", atualmente ele acontece na varanda[97] da casa do Seu Renê.

Foto 19: Única rua pavimentada do bairro Santo Expedito



Fonte: Cláudia Fantini, 2017

Foto 20: Acesso às casas do bairro Santo Expedito, sem pavimentação



Fonte: Cláudia Fantini, 2017

O bairro Santo Expedito fica um pouco distante do centro de Bias Fortes, se considerarmos os outros bairros que estão localizados nas imediações do centro da cidade. Além desses bairros, há as comunidades rurais: Fátima, Várzea de Santo Antônio, Cavas, Abreus, Açude, Boqueirão, Cachoeira, Colônia do Paiol, Contendas, Correias, Cutia, Eugênios, Gentio, Ponte Nova, Quatis, Santa Fé, Serra e Teixeiras. O bairro Santo Expedito fica entre o centro da cidade, mais urbanizado, e as áreas rurais. Localizado na região mais alta do município, pode ser acessado por uma rua situada no

[97] Varanda é a denominação que Seu Renê dá ao local onde os ensaios e outros encontros do jongo acontecem. Um desses encontros é a feijoada oferecida por ele aos participantes do jongo, nos dias 25 de dezembro.

final da cidade, a mesma que faz a ligação com a estrada para Santa Rita do Ibitipoca[98]. Em vez de seguir tal rua para ir ao município, o acesso ao bairro é feito através de uma outra rua, bastante inclinada, cuja entrada está à direita de quem sai de Bias Fortes.

O bairro Santo Expedito é formado somente por casas e, segundo Seu Renê, há aproximadamente 73 casas. A maioria dos integrantes do jongo moram nesse bairro, com exceção de Dona Odete, Dona Nilza e Seu Paulo. A maior parte dos integrantes do jongo é parente do Seu Renê ou do Coutinho Macamba. Alguns desses integrantes são negros. No geral, os homens são aposentados ou trabalham nas fazendas de Minas Gerais, de São Paulo e do Rio de Janeiro, nos trabalhos sazonais. As turmas, antes organizadas para o trabalho nas fazendas da região, agora são organizadas para o trabalho sazonal em outros estados. As mulheres trabalham com serviços nas casas dos moradores do centro de Bias Fortes. O acesso a serviços básicos, como os de infraestrutura, é precário. Desse modo, veremos adiante de que forma o jongo de Bias Fortes relaciona-se com o patrimônio cultural no intuito de, estrategicamente, tentar levar melhorias para o bairro Santo Expedito.

Para terminar, cumpre ressaltar de que modo o jongo de Bias Fortes passa a se chamar Jongo Folclórico de Bias Fortes. Seu Renê conta que, até 2009, o jongo não tinha um nome específico, era chamado somente de jongo. No entanto, os pesquisadores da equipe contratada pelo IPHAN nesse ano, para fazer a "Identificação das comunidades e mestres jongueiros da Zona da Mata Mineira", informaram que o jongo tinha que ter um nome. Seu Renê disse:

> "Jongo Folclórico de Bias Fortes foi o que a gente encontrou pra pôr na época. Começou assim, veio as pergunta lá em Juiz de Fora, com as moça que entrevistou nóis lá na rodoviária. Elas disse que tavam levantando o jongo pra pôr no mapa e que o jongo tinha que ter um nome. Aí, como nóis temo que ter um nome pro jongo, aí eu falei: 'Jongo Folclórico de Bias Fortes'. Não sei por que escolhi esse nome. Tinha que ter um nome e aqui o pessoal tinha uma resistência, falava que nada ia pra frente. Aí escolhi esse nome porque acho que ele é forte. Eu acho que o grupo Folclórico de Bias Fortes é forte esse nome". (Entrevista com Seu Renê, 23/07/16)

Esse fato mostra com o jongo de Bias Fortes teve que se adequar para relacionar com o Estado, o que nos remete ao processo de "alfabetização patrimonial" (ABREU; PEIXOTO, 2014), que "significa ingressar numa outra realidade, diversa do universo no qual foram socializados" (2014, pp. 7-8). Para acessar a política de patrimônio imaterial, é necessário que o jongo de Bias Fortes fosse identificado com um nome que o diferenciasse dos demais. Como descrito no segundo capítulo, a identificação das

[98] Município distante 36 quilômetros de Bias Fortes.

comunidades jongueiras de Minas Gerais apresentou inúmeros problemas, sendo seu resultado considerado insatisfatório. Talvez, se a pesquisa tivesse sido realizada por profissionais adequados, essa imposição não tivesse sido feita. De todo modo, esse fato demonstra uma incapacidade do Estado em operar sob outras lógicas, o que o leva a impor a sua, pautada numa visão de mundo racional, homogênea e letrada.

Interessante notar como essa imposição levou Seu Renê a escolher o termo *folclórico* para nominar o seu jongo. De acordo com o jongueiro, esse nome é forte, ou seja, diz respeito a algo que terá continuidade no futuro, continuidade essa que é beneficiada com o reconhecimento do Jongo no Sudeste pelo IPHAN:

> "Essa coisa do patrimônio é boa pra nóis, porque o jongo é uma coisa que existe, mas só tava esquecida. O governo só vem levantando uma coisa que já existia, mas que tava esquecida. Aí se torna patrimônio". (Entrevista com Seu Renê, 23/07/16)

No contexto de Bias Fortes, folclore e patrimônio são sinônimos ou, pelo menos, exercem o mesmo efeito discursivo do jongueiro perante o IPHAN: o de legitimar o jongo como digno de reconhecimento pelo Estado brasileiro. Isso nos remete ao "discurso autorizado de patrimônio" (SMITH, 2006), discutido no segundo capítulo, em que certas categorias, valores e entendimentos moldam uma determinada noção de patrimônio.

Apesar disso, podemos afirmar que o reconhecimento do jongo pelo Estado brasileiro fortalece a construção de uma identidade jongueira. Para Seu Renê, o apoio do IPHAN e da Prefeitura é significativo para que o jongo não acabe. Segundo ele, independentemente desse apoio, o jongo vai existir, entretanto, o fato de os jongueiros saberem que podem contar com recursos dos poderes públicos auxilia nas inúmeras dificuldades e necessidades cotidianas para manter a prática, fortalecendo-a.

Outra questão referente ao IPHAN diz respeito às categorias empregadas na política de patrimônio imaterial, em contraposição às denominações utilizadas pelo jongo de Bias Fortes. A política utiliza a categoria *mestre* para se referir àqueles *detentores*, isto é, integrantes de uma dada prática que detêm um saber e, portanto, o respeito dos demais. Geralmente, os *mestres* são pessoas de prestígio e referência para uma determinada prática.

No que se refere aos *detentores*, Abreu e Peixoto (2014) chamam a atenção para o fato de que

> na visão de seus formuladores, as culturas tradicionais ou populares seriam frutos de conhecimentos tradicionais acumulados ao longo do tempo por comunidades específicas, e estas comunidades constituem-se nas

> "verdadeiras" proprietárias ou "donas" destes conhecimentos, entendidos como patrimónios. Uma das funções do Estado seria, pois, identificar os "verdadeiros" proprietários ou "donos" destes patrimónios, assegurando-lhes os respetivos direitos de propriedade intelectual. Ou seja, desde o início das novas políticas, o que está em jogo não é apenas a preservação das culturas tradicionais e populares como novos patrimônios, mas a garantia de direitos para as comunidades tradicionais, concebidas como as "verdadeiras" donas destes patrimônios (ABREU; PEIXOTO, 2014, p. 07)

A categoria de *detentor*, portanto, está relacionada à ideia de que são os praticantes de uma determinada prática aqueles que detêm o saber sobre elas. No entanto, se atentarmos para as categorias do jongo de Bias Fortes, veremos que elas diferem das categorias utilizadas pelo IPHAN.

No jongo de Bias Fortes, o que seria *mestre* para o IPHAN é chamado de chefe. Logo, Seu Renê é o chefe do jongo. A designação "chefe" está relacionada aos antigos chefes das turmas e aos dirigentes das casas de umbanda, também assim nominados.

Em nenhum momento, a denominação *detentores* foi citada pelos jongueiros e tampouco *praticantes,* como recorrentemente tem sido utilizado nesta pesquisa. Para o jongo de Bias Fortes, os *praticantes* ou *detentores* são os participantes do jongo, sendo comum escutar do Seu Renê que determinada pessoa participa do jongo.

Para terminar, o próprio termo *manifestação cultural* parece já ter sido questionado pelos jongueiros. A esse respeito, informa Vanilza Rodrigues:

> "Eu já vi o Jefinho[99] falar assim: ninguém vem aqui nos chamar de manifestação folclórica, não, porque eu não aceito essa história. Manifestação? Manifestação para mim é outra coisa". (Entrevista com Vanilza Rodrigues, em 02/09/16)

Desse modo, as categorias da política de patrimônio imaterial parecem apontar para generalizações que quase nunca estão de acordo com as denominações das próprias comunidades. Ao mesmo tempo, eleger uma categoria que consiga abarcar toda a heterogeneidade das denominações dos praticantes é tarefa impossível. Devido a isso, faz-se necessário trabalhar nas ações de salvaguarda com essas nominações, no sentido de se estabelecer um diálogo mais horizontal com as pessoas, a fim de que as categorias da política não sejam impostas, estabelecendo um movimento de obrigação de adequação discursiva que se encaixe nas categorias do Estado.

Podemos dizer que a partir do momento em que o jongo de Bias Fortes passa a ser considerado Jongo Folclórico de Bias Fortes, as questões patrimoniais começam a adquirir significado maior para a comunidade do Seu Renê.

---

[99] Jefinho é integrante do Jongo do Tamandaré, de São Paulo.

Como descrito, a configuração atual que o Jongo Folclórico de Bias Fortes apresenta é composta por uma ligação com a umbanda, saída em cortejo, apresentação em festas, vestimentas específicas, tentativa de inserção de tambores e relacionamento com os poderes públicos. Tentamos demostrar como o discurso oficial do Estado sobre aquilo que seja o jongo parece interferir em algumas dessas características. No entanto, ao mesmo tempo, a relação do Jongo Folclórico de Bias Fortes com o IPHAN parece ser estratégica, na medida em que este acessa o que pode ser benéfico para ele.

Assim sendo, percebemos como o patrimônio cultural é um processo social, no qual estão engajadas ações de rememoração que criam maneiras de construir e negociar um senso de lugar, de pertencimento e de compreensão do presente. Esse processo é dinâmico, com o passado fornecendo os recursos e conflitos sobre o que deve ser valorizado como patrimônio, marcando a construção de identidades.

Para além do fato de que nas fazendas da região de Bias Fortes não há mais trabalho, o patrimônio cultural também parece determinar algumas das características que o Jongo Folclórico de Bias Fortes possui atualmente. O contexto em que essa comunidade está inserida hoje apresenta a relação com o patrimônio cultural. Isso desencadeia um processo que parece determinar o que é o patrimônio para a comunidade, isto é, "o discurso não autorizado" (SMITH, 2006, p. 04), em contraponto ao que é o jongo enquanto patrimônio para o IPHAN. "Os discursos não autorizados" desafiam a oficialidade e existem independentemente das chancelas patrimoniais. O jongo já era praticado antes do reconhecimento enquanto patrimônio cultural, não sendo simplesmente inventado pelo discurso oficial do IPHAN. O discurso oficial é aceito, entretanto, não é exclusivo.

Nesse mesmo sentido, Meneses (2012) aponta que as pessoas, os grupos, as comunidades e as instituições são os responsáveis por determinar o que tem e o que não tem importância nos patrimônios culturais. Para isso, duas valorações estão em constante negociação ou disputa: a oficial, ou seja, a dos especialistas, e a vivenciada pelos indivíduos, que muitas vezes não é compreendida pelas instituições de preservação. A argumentação de Meneses (2012) traz o seguinte exemplo, retirado de um cartum:

> No interior hierático, solene e penumbroso de uma catedral gótica (Chartres), aparece uma velhinha encarquilhada, de joelhos diante do altar-mor, profundamente imersa em oração. Em torno dela, a contemplá-la interrogativamente, dispõe-se um magote de orientais, talvez japoneses. A presença de um guia francês nos permite considerar que se trata de turistas em visita à catedral. O guia toca os ombros da anciã e lhe diz – "Minha senhora, a

> senhora está perturbando a visitação". Eis um retrato impressionante da perversidade de certa noção de patrimônio cultural vigente entre nós (MENESES, 2012, p. 26).

Esse exemplo do cartum mostra-nos como as valorações oficiais e as de cada indivíduo podem ser antagônicas quando atribuídas a um mesmo patrimônio cultural, o que acaba por conferir-lhes finalidades opostas.

Indo ao encontro da argumentação de Meneses (2012), Fonseca (2001) afirma que a função institucional é responsável por fazer que as pessoas acreditem que determinado patrimônio é parte da sua história. Para a autora, o patrimônio cultural é uma construção social na qual estão envolvidos diversos atores localizados em temporalidades e espaços diferentes. Nesse mesmo sentido, Smith (2006) considera que a valoração que os experts e os leigos atribuem aos patrimônios são fundamentais no processo daquilo que será lembrado e esquecido pelas pessoas. A questão do patrimônio parece, portanto, legitimada por disciplinas como a arquitetura, a história, a arqueologia e a etnografia. Mas se legitimarmos esse critério do saber, chamaremos a atenção para o papel do poder (FONSECA, 2003).

O monopólio do saber legitimado pode ser minimizado se levarmos em conta as referências culturais, isto é, aquilo que é valorado e considerado pelos sujeitos enquanto suas marcas representativas ou identidades. São os sujeitos, portanto, que irão decidir aquilo que deve ou não ser preservado.

> Nesse sentido, o reconhecimento, de um lado, da diversidade de contextos culturais, da pluralidade de representações desses contextos, e do conflito dos interesses em jogo, e, de outro lado, da necessidade de se definir um consenso − o que preservar, com que finalidade, qual o custo, etc., pressupõe a necessidade de se criarem espaços públicos, não apenas para usufruto da comunidade, como para as próprias tomadas de decisão. Processo complexo e nem sempre viável, mas em princípio possível, hoje, quando descentralização e organização da sociedade civil são palavras de ordem que estão, aos poucos, se tornando realidade. Nesse contexto, tanto a autoridade do saber (dos intelectuais) quanto do poder (do Estado e da sociedade, por meio de suas formas de representação política), têm participação fundamental no processo de seleção do que deve ser preservado, mas não constituem poderes decisórios exclusivos. (FONSECA, 2001, p. 115)

Nesse movimento, as referências culturais para o Jongo Folclórico de Bias Fortes parecem apontar para a sua relação com a cura. Tudo nesse jongo está relacionado com esse trabalho, presente, inclusive, nas apresentações que o jongo faz: as entidades da umbanda, as roupas brancas de Seu Renê, Dona Odete e Seu Paulo, a bandeira, a vassoura, o cortejo e o desatar dos pontos no caminho e os instrumentos. Estes últimos, como descrito, servem para alegrar a prática, torná-la mais atraente para seus praticantes, estabelecer as disputas e, além disso, apresentam ligação com a cura.

Como a referência cultural desse jongo poderia estar ligada à cura, isso desencadeia preconceitos por parte da população de Bias Fortes. Para lidar com esse fato, são utilizadas estratégias daquilo que se quer mostrar de acordo com o contexto em que o jongo estiver inserido. Um exemplo disso seria a opção feita por Seu Renê de permitir intencionalmente que os Caxambus de Miracema e Pádua tivessem mais tempo de apresentação na Festa da Liberdade de Bias Fortes. O motivo disso foi o de mostrar à população de Bias Fortes que o jongo também existia em outros lugares, buscando maior valorização para a prática.

O reconhecimento do Jongo no Sudeste pelo IPHAN conduz as comunidades jongueiras ao campo político ou campo das relações com os poderes públicos (MARTINS, 2011). O patrimônio cultural para o Jongo Folclórico de Bias Fortes requer essa relação com o Estado, mas também requer assumir as características que originaram essa comunidade ou as suas referências culturais.

Para terminar, veremos brevemente as contribuições de Águas (2013/2) em sua análise sobre o Jongo Folclórico de Bias Fortes. A autora investiga o Jongo Folclórico de Bias Fortes através dos conceitos de barroco, de Santos (2002), e do terceiro excluído, de Echeverría (1998). O barroco, enquanto metáfora cultural, designa um tipo de subjetividade e de sociabilidade que explora as potencialidades emancipatórias de transição paradigmática, o que não significa legitimar um poder decadente, mas seu lado subversivo. O *ethos* do barroco seria o de produzir uma sociabilidade interessada para se confrontar com as formas hegemônicas de globalização, a fim de produzir possibilidades contra hegemônicas (SANTOS, 2002 apud ÁGUAS, 2013).

O estilo artístico barroco, devido ao contexto em que estava inserido, resultou de um exemplo de fraqueza do centro, privilegiando uma imaginação centrífuga, subversiva e blasfema. Nesse sentido, a metáfora do barroco faria ressurgir as diversas sociabilidades e subjetividades que foram invisibilizadas pelo pensamento ocidental e que fizeram com que o mundo tivesse um desperdício de experiências, parecendo menor e menos diverso do que realmente é (SANTOS, 2006, 2009 apud ÁGUAS, 2013).

Já o terceiro excluído seria uma forma singular de comportamento desenvolvida, sobretudo, na América Latina, que consiste em não se submeter nem se rebelar ou, inversamente, em submeter-se e rebelar-se ao mesmo tempo (ECHEVERRÍA, 1998 apud ÁGUAS, 2013).

Desse modo, a metáfora do barroco traz uma contradição interna transferida para uma outra lógica por meio da opção do terceiro excluído. Essa contradição faz com que

dicotomias como aparência e realidade, sagrado e profano, riso e seriedade sejam rompidas. Nesse sentido, Águas (2013/2) afirma que:

> Acredito que no Jongo é possível detectar esta bifurcação dos sentidos: por um lado, é um alegre folguedo, composto por músicas de letras singelas que falam das coisas da natureza, do divino e do cotidiano, acompanhadas pela sanfona, pandeiro e violão. Por outro lado, é um momento em que os iniciados são capazes de *ver* como está cada um dos membros do grupo, aliviando as dores de quem precisa. É como se, naquele contexto ritual, os corpos ficassem *transparentes*, deixando notar as necessidades das almas – isso, se o uso desta oposição corpo/alma fosse cabível. (ÁGUAS, 2013/2, p. 329, grifo da autora)

Além dessas características, Águas (2013) também aponta o que ela considera de caráter ambíguo no jongo, como a sua relação com o trabalho e com as práticas mágicas, representada pelos pontos colocados no caminho. A autora afirma que essas ambiguidades ofuscam os limites entre festa e religião, religião e trabalho, uma vez que a sua função ritual não está explícita e a sua natureza religiosa está dissimulada. Olhares desatentos podem considerar o jongo como sendo uma simples apresentação cultural, em que as pessoas cantam, dançam e tocam. Com isso, a verdade do jongo seria a cura ou a cultura? Sua conclusão é que, diferentemente do paradigma dominante, no jongo é impossível encontrar uma única verdade, pois há de se levar em conta a perspectiva a partir da qual ele está sendo visto, o que faz com que o seu enquadramento dentro da cultura ou da religião seja sem sentido, pois ele é regido por outras lógicas.

Não pretendemos esgotar aqui a análise de Águas (2013/2, 2013), o que queremos ressaltar é a sua contribuição em mostrar como o jongo opera sob outra lógica e é justamente por meio da dissimulação dessa lógica que as relações com o IPHAN serão estabelecidas em alguns momentos, pois ao mesmo tempo em que é importante que o trabalho de cura seja realizado, também o é a relação com a cultura ou com a política de patrimônio imaterial.

O caráter ambíguo do Jongo Folclórico de Bias Fortes, descrito por Águas (2013/2), em que religião, práticas mágicas, festa e trabalho entrelaçam-se, é revelado de acordo com as necessidades daquilo que poderá ser esquecido e lembrado no contexto em que o jongo estiver inserido a fim de que um senso de lugar, pertencimento e compreensão do presente seja construído e negociado com o intuito de atender aos seus interesses, dado que o Estado opera sob a sua lógica e os participantes, a partir do momento em que passam a lidar com ele, desenvolvem estratégias visando à busca daquilo que é importante para eles ou do que eles querem que seja salvaguardado.

O argumento de Águas (2013/2) de que o jongo não pode ser enquadrado na cultura ou na religião remete-nos à problematização da presença da magia no Dossiê IPHAN Jongo no Sudeste, realizada por Penteado Júnior (2010).

No segundo capítulo foi descrito como a prática da amarração ou da magia no jongo foram relegadas ao passado no Dossiê, não sendo desenvolvida sua prática na atualidade, o que nos levou a crer que muitos jongueiros não quiseram relatá-la devido ao preconceito.

Para Penteado Júnior (2010), a lógica da magia é de necessária importância para a dinâmica da prática ritual entre os jongueiros, no entanto "é desaparecida no discurso que toma e legitima o jongo como *tema* de interesse patrimonial" (PENTEADO JÚNIOR, 2010, p. 344). Um indicativo dessa situação é a seleção do livro em que o jongo foi registrado, o das Formas de Expressão.

O Livro das Formas de Expressão é voltado ao registro "das manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas, lúdicas" (BRASIL, 2000). Há também o Livro das Celebrações voltado ao registro "dos rituais e festas que marcam a vivência coletiva do trabalho, da religiosidade, do entretenimento e de outras práticas da vida social" (BRASIL, 2000). Como o registro do Jongo no Sudeste se deu no Livro das Formas de Expressão, "podemos deduzir que o enfoque dado à construção deste patrimônio recaiu sobre a importância conferida a seus elementos musicais [e lúdicos?]" (PENTEADO JÚNIOR, 2010, p. 344).

A prática da amarração ou da magia foi relegada no discurso oficial do IPHAN, no entanto, ainda está presente em inúmeras comunidades jongueiras, como buscou demonstrar Penteado Júnior (2010, cf. Capítulo 09). Devido a isso, o Jongo no Sudeste também poderia ser inscrito no Livro das Celebrações. Penteado Júnior (2010) chama atenção para esse fato, não querendo polemizar ou desautorizar o trabalho dos profissionais envolvidos na pesquisa do INRC Jongo no Sudeste. O autor quer destacar o caráter inventivo do patrimônio, que, diante de um universo de possibilidades, elege determinados aspectos em detrimento de outros. Essa reflexão de Penteado Júnior (2010) vai ao encontro do argumento de Falcão (2003), tratado anteriormente, a respeito da natureza classificatória da política de patrimônio imaterial.

Se pensarmos do ponto de vista do Jongo Folclórico de Bias Fortes, este não pode ser enquadrado na cura ou na cultura, conforme afirma Águas (2013/2). Mas apesar disso, o IPHAN, para reconhecer um determinado patrimônio cultural imaterial, ainda tem que o classificar, determinando muitas vezes aquilo que será salvaguardado,

construindo uma verdade acerca daquele objeto patrimonial, e reproduzindo a forma clássica de preservação do patrimônio cultural material, vide a classificação em Livros. Essa operacionalização da política de preservação limita a compreensão dos patrimônios culturais, por carregar consigo essa natureza de classificação.

Neste capítulo buscamos demonstrar a história do Jongo Folclórico de Bias Fortes, a fim de tentarmos entender a principal questão desta pesquisa: a peculiaridade desse jongo. Como apresentado, o jongo em Bias Fortes possui ligação com o trabalho nas fazendas, com práticas mágicas e com a umbanda, o que determina as suas características rituais. Podemos perceber, também, que o contexto em que o jongo de Bias Fortes está inserido atualmente inclui o patrimônio cultural, sendo o discurso oficial do Estado apenas um a mais entre as significações que o jongo apresenta. Nesse sentido, o discurso sobre o que é patrimônio cultural para o jongo de Bias Fortes desafia os pressupostos da política de patrimônio imaterial, ao mesmo tempo em que interage estrategicamente com ela.

Para terminar, a relação do Jongo Folclórico de Bias Fortes com o IPHAN faz com que a instituição tenha que agir de modo a mediar as demais instituições envolvidas ou que se envolveram no processo de salvaguarda. Isso se evidencia na medida em que uma pessoa como o Seu Renê age, principalmente, para que o fortalecimento da identidade jongueira promovido pelo reconhecimento do instituto se dê na tentativa de criação da associação que tem, de fato, o objetivo de efetivar as melhorias de infraestrutura do bairro Santo Expedito.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A investigação sobre uma comunidade jongueira aparentemente peculiar podia parecer, no início desta pesquisa, um mero detalhe. Durante todo o tempo em que estive na Superintendência do IPHAN em Minas Gerais, como estagiária e nos primeiros meses do mestrado, sabia que a premissa da política de patrimônio imaterial considerava as manifestações culturais como extremamente heterogêneas. Tal heterogeneidade, no entanto, pode resvalar na generalização. No caso do jongo/caxambu no Sudeste, por exemplo, este abarca inúmeras comunidades que se autorreconhecem jongueiras/caxambuzeiras, mas sem perder de vista suas diferenças em relação às outras – como ficou evidente no contato com o jongo de Bias Fortes. Essa dimensão peculiar, porém, é contemplada apenas parcialmente na definição de Jongo no Sudeste, o que abre a possibilidade de aprofundamentos como o proposto neste estudo, o qual, por sua vez, sugere outros passos para o desenvolvimento da política de patrimônio imaterial.

Quando, ainda no primeiro semestre do mestrado, auxiliei na elaboração e execução de uma ação de salvaguarda para o jongo/caxambu em Minas Gerais, pude conhecer de perto o jongo de Bias Fortes e o que o IPHAN concebia como jongo. A partir daí, percebi que, à primeira vista, as características do jongo de Bias Fortes distanciavam-se consideravelmente daquilo que era o jongo para o IPHAN. Sendo assim, julguei que uma pesquisa aprofundada sobre a história, as características e o ritual dessa comunidade jongueira poderia desencadear reflexões acerca das políticas de preservação, sobretudo acerca da política de patrimônio imaterial.

O levantamento bibliográfico sobre o jongo, por meio de pesquisas historiográficas, folclóricas e nas áreas de Ciências Sociais, Antropologia, Arquitetura, Artes, dentre outras, permitiu conhecer melhor o que ele era. Essas pesquisas, inseridas em contextos específicos e guiadas por ideologias diversas, apresentaram o jongo de diferentes maneiras, considerando a sua inserção nos contextos em que estava inserido ou não. Esse levantamento deu a perceber que os folcloristas, nas décadas de 1940 e 1950, é que inauguraram o jongo enquanto tema de pesquisa. De igual maneira, também pude notar como o reconhecimento do Jongo no Sudeste um patrimônio cultural do Brasil, em 2005, impulsionou as pesquisas sobre o assunto, estando muitas delas relacionadas à temática do patrimônio. Sendo assim, pude constatar como a ideia que se

tem do jongo atualmente é mais ampla do que aquela que se tinha no início do século XX.

O fato de o jongo estar diretamente relacionado ao patrimônio cultural levou-me a querer entender melhor a ampliação da noção de patrimônio no Brasil e os processos de registro e salvaguarda do Jongo no Sudeste.

A ampliação da noção de patrimônio histórico e artístico nacional para patrimônio cultural materializou-se na Constituição de 1988 e foi motivada pelas discussões mundiais sobre a diversidade cultural. No IPHAN, foi marcada pelas disputas entre grupos que concebiam o patrimônio de diferentes maneiras. A instituição, até os anos 2000, pautou-se, predominantemente, pela preservação do patrimônio com base no "discurso autorizado de patrimônio" (SMITH, 2006), ou seja, com base na civilização material, um conjunto de monumentos, lugares, sítios e artefatos antigos, esteticamente agradáveis e valorados por sua essência. Assim, o patrimônio era tomado como coisa, a fim de construir um valor sobre ele, ofuscando os diversos significados que contém para os grupos.

Apesar da ampliação da noção de patrimônio, a operacionalização da política patrimonial no Brasil passou a ser feita, equivocadamente, por meio da separação entre as naturezas material e imaterial. Essa forma equivocada da condução da política pode ser compreendida levando-se em conta o fato de que os patrimônios imateriais, para além da valoração que possuem, necessitam de um suporte para existir, ao mesmo tempo em que os materiais carregam um valor que confere a eles um status de patrimônio (MENESES, 2012). Nessa perspectiva, projetos que visam a uma noção integradora de patrimônio cultural (CHUVA, 2012) ainda representam um desafio para o IPHAN e um impasse para sua efetivação.

Ainda com relação à ampliação da noção de patrimônio, foi interessante notar como a noção de patrimônio cultural imaterial está intimamente ligada ao conceito de cultura popular. Os documentos da UNESCO e do IPHAN apontam para essa direção ao trazerem a questão da tradição. Em vista disso, não há lugar para as manifestações ligadas à cultura erudita ou às inovações contemporâneas.

Entender o processo de reconhecimento do Jongo no Sudeste, um dos primeiros da política de patrimônio imaterial, foi fundamental. Ter acesso à pesquisa e aos documentos, sobretudo aos pareceres, fez com que eu pudesse compreender a narrativa de construção do objeto patrimonial Jongo no Sudeste.

Pude constatar que o INRC do Jongo no Sudeste inscreveu o jongo no Livro das Formas de Expressão, dedicado às manifestações literárias, musicais plásticas, cênicas e lúdicas. Com isso, o IPHAN categorizou o jongo como uma *forma de expressão*, devido, principalmente, a quatro motivos: o protagonismo das comunidades jongueiras/caxambuzeiras do Rio de Janeiro e de São Paulo no processo da pesquisa; o protagonismo de etnomusicólogos ligados às instituições UFF e Associação Cultural Cachuêra!, do Rio de Janeiro e de São Paulo, respectivamente, também no processo da pesquisa; a notoriedade adquirida por Mestre Darcy, que projetou o jongo como uma expressão musical; as referências bibliográficas disponíveis, isto é, as pesquisas dos folcloristas. Nesse processo, as comunidades jongueiras/caxambuzeiras de Minas Gerais não foram sequer inventariadas, mapeadas ou contatadas.

Em vista disso, a concepção do IPHAN sobre o jongo buscou, sobretudo, classificar seus elementos, apontando, por exemplo, a centralidade do tambor e a configuração do jongo em roda. Essa concepção também construiu o jongo como uma manifestação cultural afro-brasileira apontando para a relação entre negros e brancos no período da escravidão.

Nessa abordagem do IPHAN, o jongo foi considerado uma manifestação cultural em que a prática da magia e a ligação com os cultos afro-religiosos foram relegados ao passado. Ou seja, apenas alguns contextos em que o jongo está inserido foram considerados.

A relação da prática com o trabalho, por exemplo, não foi explorada, levando-me a refletir o porquê da pouca ênfase na ação laboral, dado que todo reconhecimento pauta-se na memória da escravidão e, portanto, em uma relação de trabalho degradada. Acredito que esse fato deixa uma lacuna em torno da narrativa construída pelo IPHAN, ao não abarcar com profundidade a relação do jongo com o trabalho, enfatizando a sua configuração de roda, isto é, festiva. Talvez, se essa dimensão fosse aprofundada na pesquisa que resultou o Dossiê, o processo de construção do objeto patrimonial Jongo no Sudeste poderia ter-se dado de outra maneira.

A concepção do jongo pelo IPHAN teve consequências na salvaguarda. Tendo esta sido centralizada no CNFCP e na Superintendência do IPHAN no Rio de Janeiro até o ano de 2012, a maioria das comunidades jongueiras/caxambuzeiras de Minas Gerais, dentre elas o jongo de Bias Fortes, só foram inseridas no processo de salvaguarda no início de 2010, quando foi finalizada a identificação das comunidades desse estado.

A análise da salvaguarda do jongo levou-me a perceber duas grandes dificuldades que acompanharam a sua implementação e desenvolvimento: as parcerias com instituições de ensino e a contratação de empresas por meio de licitações. No primeiro caso, conflitos do IPHAN com as instituições parceiras e o caráter temporário dessas parcerias ora auxiliaram, ora prejudicaram o andamento da salvaguarda. A não inclusão das outras comunidades jongueiras/caxambuzeiras no Pontão de Cultura do Jongo/Caxambu e a espera de Seu Renê para a efetivação da criação da associação para sua comunidade são exemplos dessas dificuldades. No que se refere à associação, a parceria da Superintendência do IPHAN em Minas Gerais com a UFJF desencadeou expectativas no jongo de Bias Fortes, que não foram cumpridas até hoje, três anos após o término dessa parceria, mesmo com o IPHAN tendo continuado a mediar a relação entre o Seu Renê e o professor Leonardo. Já no segundo caso, a falta de infraestrutura e capacitação dos técnicos fez com que a identificação das comunidades jongueiras/caxambuzeiras em Minas Gerais tivesse resultado precário. A formação da equipe sem profissionais adequados para as pesquisas no campo do patrimônio cultural imaterial, a metodologia também inadequada e a opção pela região da Zona da Mata Mineira resultaram na identificação de apenas quatro comunidades e cinco mestres. Depois disso, nenhuma outra identificação foi realizada ou proposta, mesmo havendo indícios da existência de comunidades em outras regiões do estado.

Sendo assim, suponho que um novo levantamento das comunidades jongueiras/caxambuzeiras em Minas Gerais poderia fortalecer a salvaguarda do jongo/caxambu no estado. O resultado precário da identificação e os indícios da existência de comunidades apontado por outros jongueiros/caxambuzeiros revelam a necessidade de um novo levantamento, que poderia ser iniciado de forma simples, por meio de visitas aos municípios em que supostamente haveria comunidades. Os jongueiros/caxambuzeiros que possuem conhecimento dessas comunidades poderiam acompanhar essas visitas, a fim de apontar os caminhos e as pessoas a serem contatadas. Essa ação poderia suscitar a recriação de comunidades jongueiras/caxambuzeiras por meio do resgate das suas memórias, que, no passado, tiveram sua existência comprometida, devido, principalmente, aos processos de exclusão e marginalização que perpassam e perpassaram as práticas negras no Brasil

Adentrar o mundo do jongo de Bias Fortes, por meio das observações, etnografias e entrevistas, fez com fosse desvendada exatamente a dimensão apagada na pesquisa que resultou no reconhecimento do Jongo no Sudeste. Nessa comunidade, o

jongo estabelece forte ligação com a escravidão, tendo estado, antigamente, também presente no Quilombo Colônia do Paiol. Essa relação passa fortemente pela questão do trabalho, sendo que um ressurgimento da prática deu-se no retorno da labuta que era realizada nas fazendas pós-abolição. Devido a isso, o jongo de Bias Fortes assumiu uma configuração de cortejo, em que os pontos são desfeitos pelo caminho. No início, não havia instrumentos, nem propriamente bandeira – era usada uma camisa –, incluídos com o passar do tempo.

O trabalho nas fazendas da região era organizado pelos chefes das turmas, que também eram chefes do jongo, e grandes conhecedores dos preceitos da umbanda. Até os dias atuais, o chefe do jongo é conhecedor desses preceitos, revelando que a relação com essa religião não está relegada ao passado, estando presentes na atualidade as entidades espirituais que permitem a realização do trabalho da cura durante uma saída do jongo.

De igual maneira, a magia também está presente, especialmente nas disputas dos pontos e instrumentos, e, por isso, também não pode ser referida como algo hoje inexistente.

Os pontos pelo caminho atestam a convergência entre a umbanda, a magia e a cura no jongo de Bias Fortes. Os participantes do jongo são benzedores e todos os elementos que compõe o jongo (pontos, instrumentos, bandeira e vassoura) estão relacionados à prática da cura, realizada por intermédio das entidades espirituais e dos preceitos da umbanda. Essas convergências ou ambiguidades (Águas, 2013) ofuscam os limites entre festa e religião, religião e trabalho, uma vez que a sua função ritual não está explícita e a sua natureza religiosa está dissimulada. Olhares desatentos podem considerar o jongo como sendo uma simples apresentação cultural, em que as pessoas cantam, dançam e tocam. Sendo assim, a verdade do jongo não está ligada nem à cura, nem à cultura, uma vez que, diferentemente do paradigma dominante, no jongo é impossível encontrar uma única verdade, já que há de se levar em conta a perspectiva a partir da qual ele está sendo visto, o que faz com que o seu enquadramento dentro da cultura ou da religião seja sem sentido, pois ele é regido por outras lógicas.

A imersão no mundo do jongo de Bias Fortes também me fez perceber como é estabelecida a relação da comunidade com o IPHAN. O distanciamento das características do jongo de Bias Fortes em relação à narrativa produzida pelo IPHAN implica estratégias e práticas de memória que a comunidade desenvolve para dialogar com a instituição. O modo pelo qual os patrimônios culturais imateriais são

reconhecidos pelo IPHAN acaba por classificar as práticas, focando em determinadas narrativas e elementos.

Desse modo, a natureza classificatória do patrimônio faz que o conhecimento das comunidades jongueiras pelo IPHAN sejam limitados (FALCÃO, 2003), pois a instituição identifica os seus bens culturais dividindo-os em categorias. No jongo do Seu Renê, o tambor está para além da sua materialidade, sendo percebido na umbanda e na relação com a escravidão. No entanto, visando a legitimar seu jongo perante o IPHAN e perante outras comunidades envolvidas na salvaguarda, a comunidade de Bias Fortes começa a incorporar a materialidade do tambor, já que, para a instituição e para algumas de outras comunidades, o tambor é o elemento central.

Outra estratégia que o jongo de Bias Fortes utiliza para dialogar com o IPHAN é a demanda pela criação da associação. O desejo da criação da associação vai além do acesso às políticas culturais, estando Seu Renê interessado em também conseguir melhorias de infraestrutura para o bairro onde se situa o jongo. Essa demanda faz com que o IPHAN tenha que ser mediador nesse processo.

Porém, cabe ressaltar que as estratégias e práticas de memória que o jongo de Bias Fortes desenvolve para dialogar com o IPHAN e com as demais comunidades envolvidas na salvaguarda, não representam uma fragilização da política de patrimônio imaterial. Na política, as comunidades são também agentes, não sendo tudo imposto pelo IPHAN, mas construído conjuntamente com elas.

No entanto, ao mesmo tempo em que as comunidades criam estratégias para dialogarem com o Estado, este impõe adequações por parte das comunidades. Esse processo pode ser nominado de “alfabetização patrimonial” (ABREU; PEIXOTO, 2014) e estabelece arbitrariamente que as comunidades devem ingressar em outro universo, distante daquele no qual foram socializadas. A “alfabetização patrimonial” levou o jongo de Bias Fortes a inserir o termo folclórico na sua denominação. De igual maneira, é ela que também cria as categorias “mestre”, “detentores” e “manifestação cultural”.

As categorias da política de patrimônio imaterial parecem apontar para generalizações que quase nunca estão de acordo com as denominações das próprias comunidades. Ao mesmo tempo, eleger uma categoria que abarque toda a heterogeneidade das denominações dos praticantes é tarefa impossível. Devido a isso, faz-se necessário trabalhar nas ações de salvaguarda com essas nominações, no sentido de se estabelecer um diálogo mais horizontal com as pessoas, a fim de que as categorias

da política não sejam impostas, estabelecendo um movimento de obrigação de adequação discursiva que se encaixe nas categorias do Estado.

Assim sendo, pude perceber como o patrimônio cultural é um processo social, no qual estão engajadas ações de rememoração que criam maneiras de construir e negociar um senso de lugar, de pertencimento e de compreensão no presente. Esse processo é dinâmico, com o passado fornecendo os recursos e conflitos sobre o que deve ser valorizado como patrimônio, marcando a construção de identidades.

O patrimônio cultural parece também determinar algumas das características que o jongo de Bias Fortes possui atualmente. O contexto em que a comunidade está inserida hoje apresenta a relação com o patrimônio cultural. Isso desencadeia um processo que parece determinar o que é o patrimônio para a comunidade, isto é, "o discurso não autorizado" (SMITH, 2006, p. 04), em contraponto ao que é o jongo enquanto patrimônio para o IPHAN. "Os discursos não autorizados" desafiam a oficialidade e existem independentemente das chancelas patrimoniais. O jongo já era praticado antes do reconhecimento enquanto patrimônio cultural, não tendo sido simplesmente inventado pelo discurso oficial do IPHAN. Ainda que aceito, o discurso oficial não é exclusivo.

Creio que consegui demonstrar como a política de patrimônio imaterial está, na verdade, salvaguardando narrativas. Nesse sentido, espero que a reflexão proposta possa servir para lançar luzes aos processos de registro, salvaguarda e revalidação do Jongo no Sudeste, dado que a contestação da narrativa produzida pelo IPHAN e a inclusão de um dos "discursos não autorizados" podem abrir novas perspectivas daquilo que seja o jongo para a instituição.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Regina (2007), "A Antropologia e o Patrimônio Cultural no Brasil". In: LIMA FILHO, Manuel Ferreira; ECKERT, Cornelia; BELTRÃO, Jane (Org.). **Antropologia e patrimônio cultural. Diálogos e desafios contemporâneos**. Blumenau: Nova Letra, pp. 21-44.

ABREU Regina, PEIXOTO, Paulo. **Construindo políticas patrimoniais. Reflexões em torno dos 10 anos da Convenção do Patrimônio Cultural Imaterial**. E-cadernos ces (on-line), 21 / 2014. Disponível em: <https://eces.revues.org/1740>. Acesso em: 05 dez. 2017.

AGOSTINI, Camilla. **Africanos no cativeiro e a construção de identidades no além-mar**. **Valedo Paraíba, século XIX**. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Estadual de Campinas-Unicamp. Campinas, SP, 2002

ÁGUAS, Carla Ladeira Pimentel. Manifestações Barrocas: jongo e folia no quilombo de Colônia do Paiol. In: **Cadernos de Arte e Antropologia**. Salvador, n. 2/2013. pp. 87-108.

ÁGUAS, Carla Ladeira Pimentel. **QUILOMBO EM FESTA Pós-colonialismos e os caminhos da emancipação social**. Tese (Doutorado em Sociologia). Universidade de Coimbra, Portugal, 2013.

ALVES, Elder Patrick Maia. Diversidade Cultural, patrimônio cultural material e cultura popular: a Unesco e a construção de um universalismo global. In: **Revista Sociedade e Estado**, v. 25, n. 03, set-dez., 2010.

ANDRADE, Patricia Gomes Rufino. **Olhares sobre Jongos e Caxambus: Processos educativos nas práticas religiosas afro-brasileiras**. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória, 2013.

ARANTES, Antônio. Preservação como prática social. In: **Revista de Museologia**, v. 01, n. 01, 1989.

_____ . Sobre Inventários e outros instrumentos de salvaguarda do patrimônio cultural intangível: ensaios de antropologia pública. In: **Anuário Antropológico 2007-2008**. Rio de Janeiro: Editora Tempo brasileiro, 2009.

ARAÚJO, Alceu Maynard e FRANCESCHINI, Manoel Antônio. **Danças e Ritos Populares de Taubaté.** Documentário Folclórico Paulista. São Paulo, n 33, jul, 1948. (Publicação do Instituto de Administração da Faculdade de Ciências Econômicas e Administrativas da Universidade de São Paulo).

_____. **Folclore nacional: danças, recreação, música**. Rio de Janeiro: Melhoramentos, v. 2, 164.

BARTH, Fredrik. Os grupos étnicos e suas fronteiras. In. LASK, Tomke (Org.), **O Guru, o iniciador e outras variações antropológicas.** Rio de Janeiro, Contra Capa, 2000.

BERGO, Renata Silva. **Quando o santo chama: terreiro de umbanda como contexto de aprendizagem na prática.** Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2011.

BIRMAN, Patrícia. **O que é umbanda**. São Paulo: Abril Cultural/Brasiliense, 1985.

BORTOLOTTO, Chiara. **Le patrimoine culturel immatériel: enjeux d'une nouvellecatégorie.** Paris: Maison des Sciences de l'Homme, 2011.

BOY, Dyonne. **A construção do Centro de Memória da Serrinha**. Dissertação (Mestrado em Bens Culturais e Projetos Sociais) – Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro, 2006.

BRASIL. **Constituição Federativa do Brasil, 1988**. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicaocompilado.htm>. Acesso em: 05 dez. 2017.

_____. **Decreto nº. 3551,** 2000. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Decreto/D3551.htm>. Acesso em: 05 dez. 2017

_____. **Decreto-Lei nº 25, 1937.** Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/Del0025.htm>. Acesso em: 05 dez. 2017.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. **Identidade, Etnia e Estrutura Social**. São Paulo: Pioneira, 1976.

CARNEIRO, Edison. **Folguedos tradicionais. Rio de Janeiro**: FUNARTE, 1982, 2ª. ed.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. Etnicidade da cultura residual mais irredutível. In: **Antropologia do Brasil: mito, história, etnicidade**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Cultura e saber do povo: uma perspectiva antropológica. In: LONDRES, Cecília (Org.), **Revista Tempo Brasileiro Patrimônio Imaterial**. Rio de Janeiro. n. 147, out-dez, 2001. pp. 69-78.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro e VILHENA, Luís Rodolfo. Traçando fronteiras – Florestan Fernandes e a marginalização do folclore**.** In: **Estudos Folclóricos**. Rio de Janeiro, vol. 3, n. 5, p. 75-92, 1990.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo: Unesp, 2001.

CHUVA, Márcia. Da referência cultural ao patrimônio imaterial: introdução à história das políticas de patrimônio imaterial. In: **Patrimônio imaterial em perspectiva**. REIS, FIGUEIREDO, Bethânia Gonçalves; Alcenir Gonçalves dos (Org.). Belo Horizonte: Fino Traço Editora, 2015.

_____. **Os arquitetos da memória. Sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940)**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

_____. Por uma história da noção de patrimônio cultural no Brasil. In: CHUVA, Márcia (Org.), **Revista do Patrimônio**, Rio de Janeiro/IPHAN, n. 34, 2012.

CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

COHEN, A.P. **The symbolic construction of community**. London: Tavistock, 1985.

CORRÊA, S. R.M. **O Programa de Cidades Históricas (PCH): por uma política integrada de preservação do patrimônio cultural - 1973/1979**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade de Brasília. Brasília, 2012.

DIAS, Paulo. O lugar da fala: conversas entre o jongo brasileiro e o ondjango angolano. In: **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 59, dez. 2014. pp. 329-368.

ECHEVERRÍA, Bolívar**. La modernidad de lo barroco**. México: Ediciones Era, 1998.

FALCÃO, Andrea. Patrimônio cultural: construindo o intangível. In: **ANPUH – XXII Simpósio Nacional de História**, 2003, João Pessoa.

FELDMAN-BIANCO, B. **Antropologia das Sociedades Contemporâneas Métodos**. São Paulo: Unesp, 2010.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **O Patrimônio em Processo. Trajetória da política federal de preservação no Brasil**. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ – MinC – IPHAN, 2009.

_____. Referências Culturais: Base para novas políticas de patrimônio. In: ABREU, Regina. & CHAGAS, Mário (Org.). **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos.** Rio de Janeiro: Lamparina, 2003.

_____. Para além da pedra e cal: por uma concepção ampla de patrimônio cultural. In: **Boletim de Políticas Setoriais**. Brasília: IPEA, n.02, 2001.

GANDRA, Edir. **O jongo da Serrinha: do terreiro aos palcos.** Rio de Janeiro: GGE - Georgio Gráfica e Editora, 1995.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil**. Rio de Janeiro: UFRJ/IPHAN, 1996.

_____. Autenticidade, Memória e Ideologias Nacionais: o problema dos patrimônios culturais. In: **Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios**. Rio de Janeiro: IPHAN, 2007.

GOMES, Núbia Pereira de Magalhães; PEREIRA, Edimilson de Almeida. **Assim se benze em Minas Gerais**. Juiz de Fora: EDUFJ/Mazza Edições, 1989.

GUIDI, R.L. **Valores Negociados: a salvaguarda do jongo-caxambu**. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2012.

HAUFBAUER, Andreas. Ideologia do branqueamento – Racismo à brasileira? In: **Atas do VI Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais**, Porto, Portugal, 2000.

IPHAN. **Certidão do Jongo no Sudeste**. Brasília, 2005.

IPHAN. **Dossiê Iphan n. 05 - Jongo no Sudeste**. Brasília, 2007.

IPHAN. **Identificação das comunidades e mestres jongueiros na Zona da Mata Mineira**. 2009.

IPHAN. **Os sambas, as rodas, os bumbas, os meus e os bois. A trajetória da salvaguarda do patrimônio cultural imaterial no Brasil**. Brasília, 2006.

IPHAN. **Parecer n 001/GI/DPI/Iphan do processo n 01450.005763/2004-43**. Brasília, 2005.

IPHAN. **Processo 01514.002626/2017-80 Salvaguarda do Jongo Caxambu em Minas Gerais**.

IPHAN. **Proteção e revitalização do patrimônio histórico e artístico no Brasil – uma trajetória.** Brasília: Fundação Nacional PróMemória, 1980.

IPHAN. **Relatório da Segunda Reunião com Lideranças Jongueiras para discussão sobre encaminhamentos do Plano de Salvaguarda**. Rio de Janeiro, 2007

LARA, Silva Hunold e PACHECO, Gustavo. **Memórias do jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein – Vassouras, 1949.** RJ: Folha Seca; Campinas, SP: CECULT, 2007

LEAL et al. História e civilização material na *Revista do Patrimônio*. In: **Revista do Patrimônio**, n. 34, 2012**.** Rio de Janeiro: IPHAN.

LIMA, Alessandra Rodrigues. **Patrimônio Cultural Afro-brasileiro: Narrativas produzidas pelo Iphan a partir da ação patrimonial**. Dissertação (Mestrado em Preservação do Patrimônio Cultural). Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro, 2012.

LODY, Raul. **O povo de santo: religião, história e cultura dos orixás, voduns, inquices e caboclos.** Rio de Janeiro: Pallas, 1995.

LOPES, Nei. **Novo Dicionário Banto do Brasil**. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

LOYOLA, Maria Andréa. **Médicos e curandeiros: conflito social e saúde**. São Paulo: Difel, 1984.

MAGGIE, Yvonne. **Guerra de orixá: um estudo de ritual e conflito**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2001.

_____. Medo do feitiço 15 anos depois: 'a ilusão da catequese' revisitada. In: GOMES DA CUNHA, Maria Olívia; GOMES, Flávio dos Santos (Org.). **Quase-cidadão: histórias e antropologias da pós-emancipação no Brasil**. Rio de Janeiro: FGV, 2007.

_____. **Medo do feitiço: relações entre magia e poder no Brasil**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1992.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Umbanda.** São Paulo: Ática, 1986.

MAIO, M. C e SANTOS, R. V. Qual "Retrato do Brasil"? Raça, Biologia, Identidades e Política na Era da Genômica. In: **MANA**, Rio de Janeiro, n. 10, 2004. pp. 61-95.

MARINS, P.C.G. Novos patrimônios, um novo Brasil? Um balanço das políticas patrimoniais federais após a década de 1980. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 29, 2016. pp. 9-28.

MARTINS, A.R. **Comunidades e instituições: o jongo, sua história e suas representações no sudoeste do Brasil do século XXI**. Monografia (Graduação em História) – Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Campinas, 2008.

_____. **Matriz Africana em Campinas: território, memória e representação, Campinas - SP**. Tese (Doutorado em Urbanismo). Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Campinas, 2016.

_____. **Requalificação Urbana. A Fazenda Roseira e a Comunidade Jongo Dito Ribeiro, Campinas - SP**. Dissertação (Mestrado em Urbanismo) – Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Campinas, 2011.

MATTOS, Hebe e ABREU, Martha. Jongo, registros de uma história. In: LARA, Silvia e PACHECO, Gustavo (orgs.) **Memória do Jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein**. RJ: Folha Seca; Campinas, SP: CECULT, 2007.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva. In: MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Edu/Edusp, 1974.

MELO FRANCO, Afonso Arinos de. **Desenvolvimento da Civilização Material no Brasil.** Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.

MENESES, Ulpiano Toledo B. de. O campo do Patrimônio Cultural: uma revisão de premissas. In: **I Fórum Nacional do Patrimônio Cultural: Sistema Nacional de Patrimônio Cultural: desafios, estratégias e experiências para uma nova gestão**. Brasília: IPHAN, 2012. pp. 25-41.

MOURA JÚNIOR, Clair da Cunha. **Caxambu: olhares para além do horizonte**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória, 2013.

OLIVEIRA, Elda Rizzo. **O que é benzeção**. São Paulo: Brasiliense, 1985a.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. **Cultura é patrimônio. Um guia**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008.

OLIVEIRA, Osvaldo Martins de. Comunidades quilombolas no Estado do Espírito **Santo:** conflitos sociais, consciência étnica e patrimônio cultural. In: **RURIS - Revista do Centro Interno de Estudos Rurais**. Campinas: Unicamp, 2011.

ORTIZ, Renato. **A morte branca do feiticeiro negro.** Petrópolis: Vozes, 1999.

PACHECO, Gustavo. Memória por um fio: as gravações históricas de Stanley J. Stein. In: LARA, Silvia Hunold; PACHECO, Gustavo. (Org.) **Memória do jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein – Vassouras, 1949**. RJ: Folha Seca; Campinas, SP: CECULT, 2007.

PENTEADO JR, Wilson Rogério. **Jongueiros do Tamandaré: um estudo antropológico da prática do jongo no Vale do Paraíba Paulista (Guaratinguetá-SP)**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2004.

_____.. **Uma trilha ao intangível: olhares sobre o jongo no espetáculo da brasilidade**. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2010.

PEREIRA, Julia Wagner**. O Tombamento: de instrumento a processo na construção de narrativas da nação.** Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) – UNIRIO / MAST, Rio de Janeiro, 2009.

RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges**. O jongo**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1984.

ROCHA, Gilmar. Cultura popular: do folclore ao patrimônio. In: **Mediações**, v. 14, n. 01 jan-jun., 2009. pp. 218-136.

RUBINO, S. O mapa do Brasil passado. In: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n. 24, 1996. pp. 97-105.

SANT'ANNA, Márcia. Políticas públicas e salvaguarda do patrimônio cultural imaterial. In: FALCÃO, A. (Org.). **Registro e políticas de Salvaguarda para as culturas populares**. **Série Encontros e Estudos**, n. 6. IPHAN/CNFCP, 2008.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A crítica da razão indolente. Contra o desperdício da experiência**. Porto: Afrontamento, 2002.

_____. A filosofia à venda, a douta ignorância e a aposta de Pascal. In: **Revista Crítica de Ciências Sociais**, 80, mar. 2008. pp. 11-43.

SILVA, Adailton. **Relatos sobre o jongo: reflexões e episódios de um pesquisador negro**. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade de Brasília. Brasília, 2006.

SILVA, Djalma A. **O passeio dos quilombolas e a formação do quilombo urbano**. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2005.

SILVA, Marília Barbosa da; OLIVEIRA FILHO, Arthur L. de. **Silas de Oliveira: do jongo ao samba-enredo.** Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.

SILVA, Vagner Gonçalves da. **Candomblé e Umbanda. Caminhos da devoção brasileira**. São Paulo: Selo Negro, 2005.

SIMONARD, Pedro. **A construção da tradição no jongo da Serrinha**: uma etnografia visual do seu processo de espetacularização. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2005.

SLENES, Robert. "Eu venho de muito longe, eu venho cavando": jongueiros cumba na senzala centro-africana. In: **Memória do jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein – Vassouras, 1949**. LARA, Silvia Hunold; PACHECO, Gustavo (Org.). RJ: Folha Seca; Campinas, SP: CECULT, 2007.

SMITH, Laurajane. El "espejo patrimonial". Ilusión narcisista o reflexiones múltiples? In: **Antípoda**, Bogotá, n. 12, 2011. pp. 39-63.

SMITH, Laurajane. **The Uses of Heritage**. London and New York: Routledge, 2006.

SOUZA, Grayce Mayre Bonfim. **Ramos, rezas e raízes: a benzedura em Vitória da Conquista**. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 1999.

STEIN, Stanley J. Uma Viagem Maravilhosa. In: **Memória do jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein – Vassouras, 1949**. LARA, Silvia Hunold; PACHECO, Gustavo. (Org.). RJ: Folha Seca; Campinas, SP: CECULT, 2007.

_____. **Vassouras, a Brazilian coffee county, 1850-1900: the roles of planter and slave in a plantation society**. Princeton: Princeton University Press, 1985 [1958].

TAMASO, I. Novos olhares sobre velhos objetos: outros desafios. In: **Sociedade e cultura**, Goiânia, v. 8, n. 2, 2005.

TEIXEIRA, Luciano dos Santos. Afonso Arinos e a escrita do *patrimônio histórico e artístico nacional* no Brasil. CHUVA, Márcia; NOGUEIRA, Antonio Gilberto (Org.). In: **Patrimônio Cultural. Políticas e perspectivas de preservação no Brasil**. Rio de Janeiro: Mauad, 2012.

THOMPSON, Analucia. Campo cultural e contexto histórico: nomes do IPHAN. In: MOTTA, Lia. (Org.). **PEP Cadernos de Estudo Um panorama do campo da preservação do Patrimônio Cultural**. Rio de Janeiro: IPHAN, 2015.

VELHO, Gilberto. Patrimônio, Negociação e Conflito. In: **Mana**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, 2006. pp. 237-248.

VIANNA, Hermano. **Tradição da mudança: a rede das festas populares brasileiras**. In: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n. 32, 2005.

VILHENA, Luís Rodolfo da Paixão. **Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro 1947-1964**. Rio de Janeiro: Funarte / Fundação Getúlio Vargas, 1997.

VITO DOS SANTOS, Francimário. Mulheres que rezam: uma abordagem antropológica entre os saberes das rezadeiras e os saberes dos médicos (profissionais de saúde) no município de Cruzeta/RN. **Anais da 26ª Reunião Brasileira de Antropologia**, Porto Seguro, Bahia, 2008.

UNESCO. **Convenção Para Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial**. Paris, 2003.

_____. **Recomendação Sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular**. Paris, 1989.